

BOLETIN DEL  
MUSEO CHILENO  
DE ARTE PRECOLOMBINO

Santiago de Chile



Nº 4

1990

## FUNDACION FAMILIA LARRAIN ECHENIQUE

*Presidente:* Sergio Larrain García Moreno, *Secretario:* Julio Philippi Izquierdo, *Tesorero:* Carlos Alberto Cruz Claro, *Consejeros:* Rector de la Universidad de Chile, Jaime Lavados Montes; Rector de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Juan de Dios Vial Correa; Alcalde de la Ilustre Municipalidad de Santiago, Jaime Ravinet de la Fuente; Director de Bibliotecas, Archivos y Museos, Sergio Villalobos Rivera; Presidente de la Academia Chilena de la Historia, Fernando Campos Harriet, y Representante de la Familia Larrain Echenique, Luisa Larrain de Donoso.

## MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO

*Director:* Carlos Aldunate del Solar; *Curador:* Francisco Mena Larrain; *Conservadora:* Pilar Alliende Estévez; *Jefa Administrativa:* Julia Arriagada Palma; *Relacionadora Pública:* Carolina Blanco Vidal.

## BOLETIN DEL MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO

*Representante Legal:* Carlos Aldunate del Solar; *Editor:* Francisco Mena Larrain; *Asistente de Edición:* José Luis Martínez Cereceda; *Consejeras:* José Pérez de Arce Antoncich, Luis Cornejo Bustamante y José Berenguer Rodríguez; *Productor:* Fernando Maldonado Roi.

*Cuerpo de Consultores:* José Alcina Franch, Warwick Bray, Michael D. Coe, Christopher B. Donnan, Alberto Rex González, George Kubler, Betty Meggers, Grete Mostny, Gordon R. Willey.

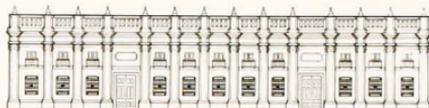
*Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino.* Revista de aparición ocasional, que publica informes, notas, ensayos y monografías sobre arte precolombino y temas afines. Las opiniones expresadas en estas páginas no reflejan necesariamente el pensamiento de la Institución, la cual sólo responde del interés científico de los artículos. Circulación autorizada por Resolución Exenta N° 218, del 15 de marzo de 1985, Ministerio del Interior. Toda correspondencia sobre la revista debe dirigirse al Editor, casilla 3687, Bandera 361, Santiago de Chile.

Asesoría Artística  
Carlos Alberto Cruz Claro





CANJE



ILUSTRE MUNICIPALIDAD DE SANTIAGO  
FUNDACION FAMILIA LARRAIN ECHENIQUE

BOLETIN DEL  
MUSEO CHILENO  
DE ARTE PRECOLOMBINO

Santiago de Chile

Nº4

1990



## CONTENIDO

	Páginas
PRESENTACION	7
ESTUDIOS	
La tradición nativa de la pintura de manuscritos en Mesoamérica <i>Elizabeth Hill Boone</i>	9
Jinetes sagrados en el desierto de Atacama: un estudio de arte rupestre andino <i>Francisco Gallardo I.; Victoria Castro R.; Pablo Miranda B.</i>	27
A partir de los colores de un pájaro... <i>Verónica Cereceda</i>	57
INFORMES	
Xipe Totec: restauración y puesta en valor de una escultura tolteca <i>Luis Solar L.; María Elena Sagredo W.; María Victoria Carvajal C.</i>	105
Colaboradores	119



## PRESENTACION

*Han pasado quinientos años desde que el continente americano recibiera el primer impacto de la cultura europea. Con la distancia que permite el tiempo transcurrido, comenzamos recién hoy a apreciar la profunda transformación que esto trajo, no sólo en la vida de los hombres y mujeres americanos, sino que en el mundo entero.*

*Este “Nuevo Mundo” fue considerado originalmente por los conquistadores como una fuente de riquezas, y sus habitantes nativos valorados principalmente por su capacidad de trabajo. Sin embargo, a medida que decanta en el tiempo la polvareda de este convulsionado enfrentamiento cultural, comenzamos a percibir la riqueza del pensamiento y el arte nativo americanos. Comenzamos a reconocer en América una dimensión olvidada de la aventura humana, una experiencia de milenios en el conocimiento y domesticación del ambiente natural, la creación de formas de convivencia y modelos del cosmos. Una pieza perdida en el gran mosaico de la experiencia humana.*

*Una “manera de ver” que –pese a la fuerza del embate europeo– ha mantenido una vitalidad admirable, hibridizándose muchas veces con el aporte extranjero y enriqueciendo así el acervo cultural de los invasores y la humanidad entera.*

*Las modernas redes de comunicación e intercambio hacen posible una creciente toma de conciencia del valor de diversas expresiones de la experiencia humana, y de la importancia de rescatar valores y formas de vida que enriquezcan un nuevo modo de vivir.*

*En éste, su cuarto número, el Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino presenta una vez más su contribución a este desafío de conocer América. El fascinante trabajo interpretativo de Verónica Cereceda devela un sistema coherente de significación –aún vivo en las poblaciones del altiplano andino– que abarca todos los dominios de la existencia, expresándose en forma privilegiada en el mito y ciertas convenciones plásticas que podríamos llamar “artísticas”. Elizabeth Boone, por su parte, sintetiza la información vigente sobre la tradición mesoamericana de manuscritos pintados, destacando su capacidad de adaptación y sincretismo con el aporte europeo. El tercer artículo canaliza los resultados de una investigación desarrollada en el seno del Museo Chileno de Arte Precolombino en relación a ciertos motivos del arte rupestre en la zona norte de Chile, proponiendo una visión interpretativa que haga justicia a la capacidad del hombre de manipular representaciones simbólicas en situaciones cambiantes y contingentes.*

*Con este número se inaugura una sección de Informes Técnicos, a través de la cual publicaremos experiencias relevantes en el campo de la conservación y estudio descriptivo de las colecciones del Museo Chileno de Arte Precolombino.*



## LA TRADICION NATIVA DE LA PINTURA DE MANUSCRITOS EN MESOAMERICA

*Elizabeth Hill Boone*

Mesoamérica destaca entre las áreas culturales del hemisferio occidental por haber desarrollado una vigorosa tradición de escritura y pintura de manuscritos en tiempos prehispánicos. Estos documentos abarcan tanto aspectos religiosos como seculares, por lo cual revisten una importancia fundamental para la comprensión de la cultura mesoamericana. Sin embargo, siguen siendo una de las formas artísticas o formatos comunicacionales menos conocidos y la mayoría de los especialistas evitan tratarlas con mayor detención. En las siguientes páginas, se pretende resumir, describir y clasificar los conocimientos acerca de los manuscritos pintados mesoamericanos, con el fin de facilitar su inclusión en el análisis de las expresiones artísticas e intelectuales de esta área cultural. Esperamos contribuir también a una mayor consideración de estos materiales en la arqueología mesoamericana.

### LOS MANUSCRITOS PINTADOS

Las culturas mesoamericanas, como todas las sociedades del Nuevo Mundo, carecían de una escritura alfabética propiamente tal antes del contacto europeo, pero desarrollaron diversos sistemas gráficos de notación y registro que —pintados en manuscritos nativos— transmitían información de tipo secular y religiosa. Por lo general, los manuscritos pintados servían como un medio especializado de

comunicación dirigido a una pequeña audiencia de gobernantes, funcionarios gubernamentales y sacerdotes. Se refieren, en la práctica, a historias seculares, mapas, genealogías, registros de impuestos y tributos, incluyendo documentos religiosos y calendáricos tales como historias míticas y cosmogónicas, manuales de adivinación y práctica ritual, y registros de ciclos astronómicos y calendáricos. En la actualidad se conocen solamente quince manuscritos anteriores a la Conquista, pero han llegado a nuestras manos más de 500 códices coloniales tempranos que revelan distintos grados de aculturación.<sup>1</sup>

El contenido pictórico de los sistemas de representación nativos de Mesoamérica varía desde imágenes netamente representacionales hasta textos jeroglíficos. Los mayas tenían el sistema de escritura jeroglífica más desarrollado, caracterizado por una estructura gramatical que combina glifos y componentes glíficos ideográficos y fonéticos, formando el equivalente a frases habladas y textos. Sin embargo, la mayor parte de las culturas mesoamericanas, tanto los teotihuacanos contemporáneos a los mayas, como posteriormente los aztecas y mixtecas —para citar los más destacados— usaban fundamentalmente sistemas pictóricos basados en la representación convencionalizada de imágenes para ser interpretadas iconográficamente, más que textos para ser “leídos”. Estos sistemas consistían en pictografías, símbolos gráficos, ideogramas y, eventualmente, algunos elementos de significación fonética

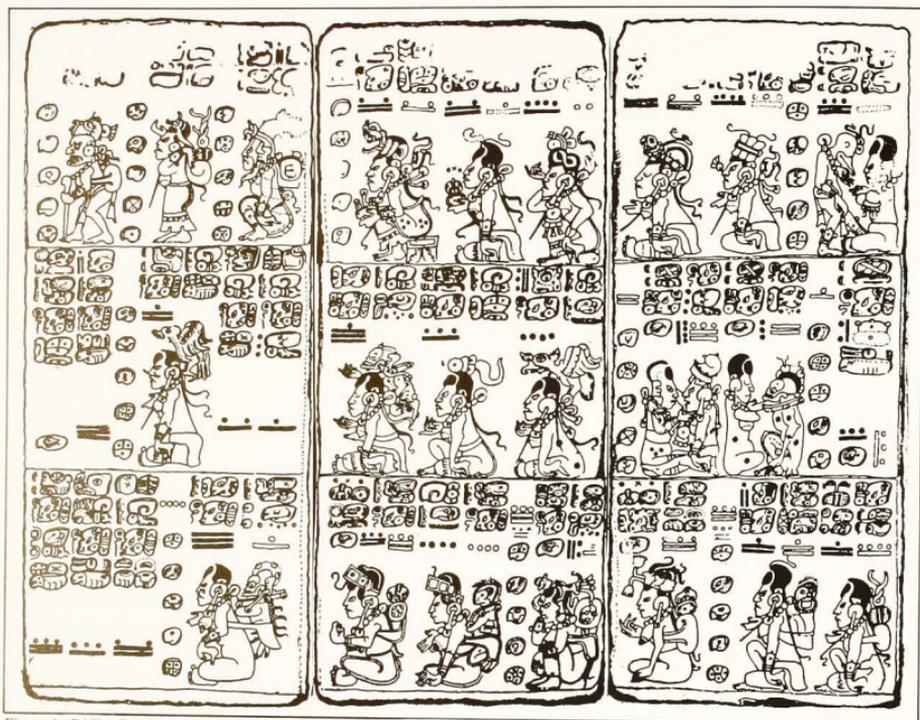


Figura 1. Códice Dresden pp.17-19 Tres páginas del plegable maya, hecho en papel *amate* (reconstruido en base a dibujos en Villacorta y Villacorta 1930: 17-19).

como complemento de una base de formas representacionales. En todos los manuscritos mesoamericanos las imágenes pintadas son sobresalientes. Las pinturas de los libros aztecas y mixtecas cargan con la plena responsabilidad del registro, y en los libros mayas llevan tanta información como la de los textos glíficos que las acompañan. Los manuscritos pintados se ubican, por lo tanto, entre el arte y la contabilidad, y su composición se rige tanto por la estética como por la necesidad de transmitir significados sin ambigüedad.

Por lo general, los manuscritos tomaron la forma física de un desplegable hecho en piel de ciervo o *amate*, un papel nativo hecho de la corteza interna de la higuera, que era cortado en piezas y luego pegado para formar una larga tira. Esta era plegada en forma de acordeón delimitando paneles regulares

(llamados "hojas"), recubiertos en ambas caras con carbonato de calcio para crear una superficie lisa, blanca y brillante, sobre la que se pintaban las imágenes. Estas superficies se pintaban por ambas caras y las páginas finales solían adherirse a dos tablillas de madera cubiertas con cuero. Algunos de los manuscritos plegados existentes tienen aún intactas estas cubiertas de madera.<sup>2</sup> La decoración pintada de piezas cerámicas mayas, revela que algunos de estos códices eran forrados en piel de jaguar.<sup>3</sup>

El tamaño y proporciones de estos plegables variaba considerablemente de una cultura a otra. Los plegables mayas parecen haber sido hechos siempre de *amate*, doblados de modo que el alto de las páginas fuera casi dos veces su ancho, midiendo alrededor de 10 por 20 cms (fig. 1). Esta descrip-

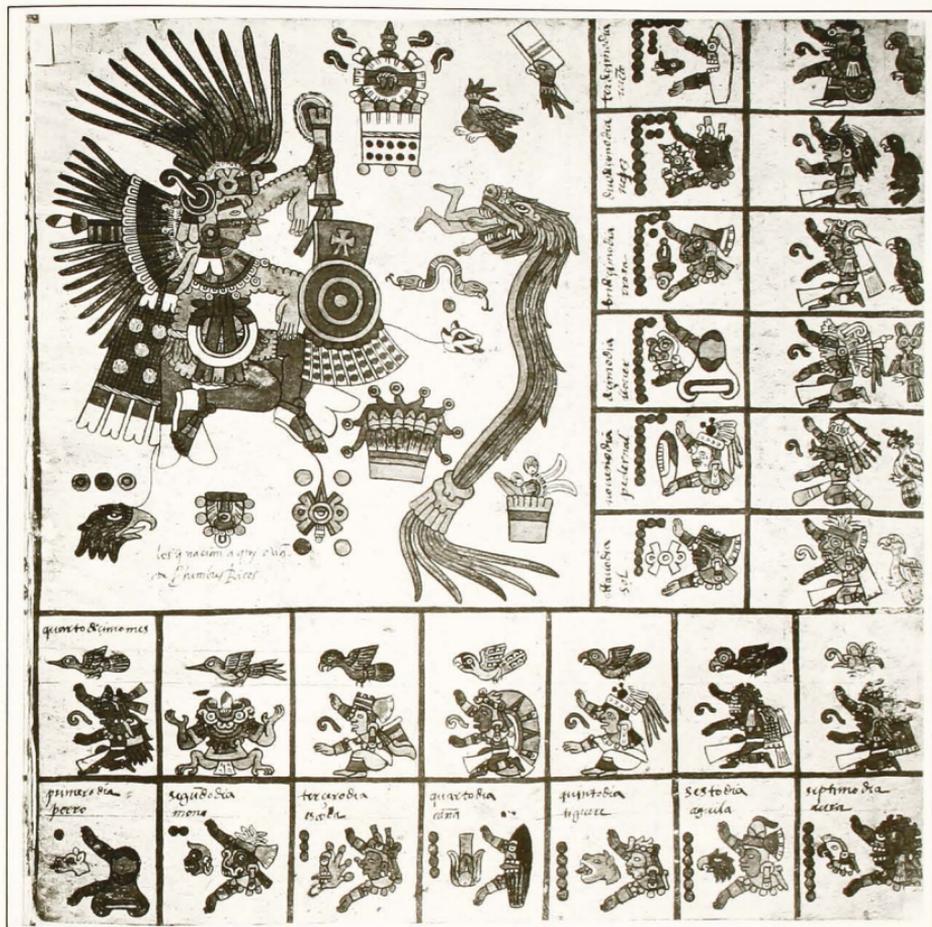


Figura 2. Códice *Borbonicus* p. 14. Decimocuarta *trecena* de este *tonalamatl* azteca, pintado en *amate* (edición 1974).

ción se ajusta, al menos, a todos los ejemplares conocidos y los primeros cronistas coloniales describen de este modo los libros mayas (Thompson 1972: 4-5). Los códices aztecas, en cambio, al igual que los mixtecos y los del grupo Borgia (ver págs. 16-19) —representativos de la tradición mexicana— se caracterizan por tener páginas cuadradas. Sin embargo, éstos varían ampliamente en su tamaño. El más grande de los plegables existentes —el códice *Borbonicus* correspondiente a la cultura Azteca

(fig. 2) tiene páginas de 39 x 38,5 cms y una longitud total de 14 metros, mientras que las páginas del más pequeño —el códice *Vaticanus B*— miden apenas 13 x 15 cms. Los manuscritos mixtecos y los del Grupo Borgia son todos de piel de ciervo, y los plegables aztecas son de *amate*.

No sólo se hacían registros pintados en la tradición de los plegables, sino también en pedazos de piel más grandes y en telas que deben de haber sido dobladas o enrolladas. Los cronistas del siglo XVI

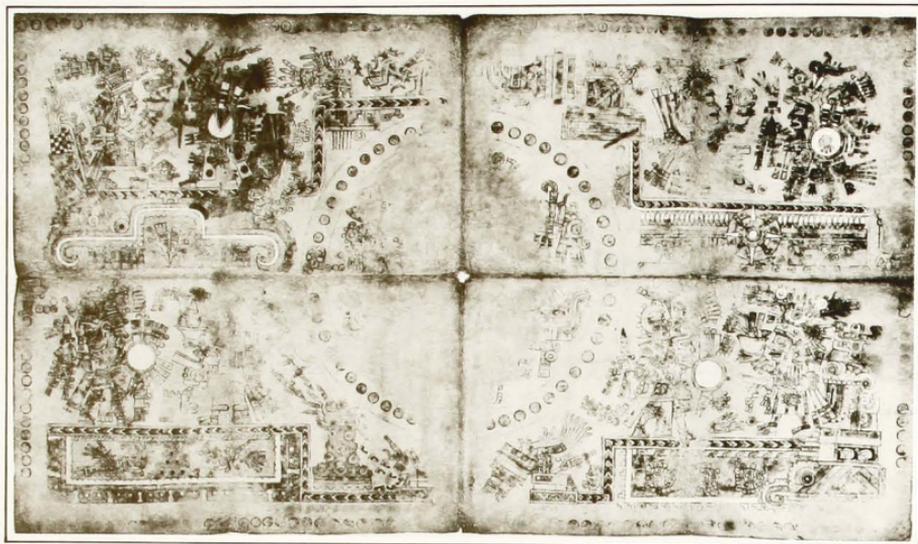


Figura 3. Manuscrito Aubin N° 20: Panel de piel de ciervo, uno de los manuscritos rituales del Grupo Borgia, asignable a los mixtecos (Boban 1891: fig. 20).

describen mapas y documentos históricos-cosmogónicos pintados en telas y pieles enrolladas (Thompson 1972:5, 9; Cortés 1986:94, 340). El gran panel de piel de ciervo que conforma el Manuscrito Aubin N° 20 (fig. 3), de contenido ritual y adivinatorio, corresponde a este tipo. La tradición de pintura textil perdura en los numerosos *lienzos* (fig. 4) de México meridional y suroeste principalmente, en los que suele combinarse información geográfica, histórica, mítica y genealógica sobre un municipio o localidad. El uso de los grandes formatos sobrevivió también en las genealogías, planos de propiedad, mapas, historias y otros documentos de los primeros tiempos de la Colonia, pintados en grandes hojas de papel europeo. Los libros constituidos por diferentes hojas reunidas y empastadas (como es característico en Europa), no se conocían en el Nuevo Mundo antes de la Conquista. Pese a que el término *códice* es usado por la mayoría de los historiadores europeos para referirse a estos últimos —distinguiéndolos así de otros “textos” enrollados— los mesoamericanistas usan el término *códice* para describir manuscritos en estilo nativo con un alto

contenido pictórico. Por lo general, estos *códices* son plegables, pero su característica más significativa es el estilo indígena en que están ejecutados y, por lo tanto, su naturaleza pictórica.

## ANTECEDENTES HISTORICOS

La escritura pictórica existía en Mesoamérica hacia el 800 a. C., entre los olmecas y los pobladores tempranos de Monte Albán. Los manuscritos pintados bien podrían datar de esta misma época, pese a que la primera evidencia clara de libros pintados la encontramos hacia el 600 d. C. entre los mayas. En tumbas del periodo Clásico Temprano de El Mirador (Chiapas), San Agustín Acasaguastlan, Uaxactun y Nebaj (Guatemala),<sup>4</sup> se han hallado montones de escamas pintadas de carbonato de calcio, que es todo lo que queda del *amate* al desintegrarse. Estas son las únicas evidencias de manuscritos halladas en contexto, correspondiendo a *códices* que habrían sido sepultados junto con los nobles (probablemente sacerdotes) que los usaron en vida. El resto de los

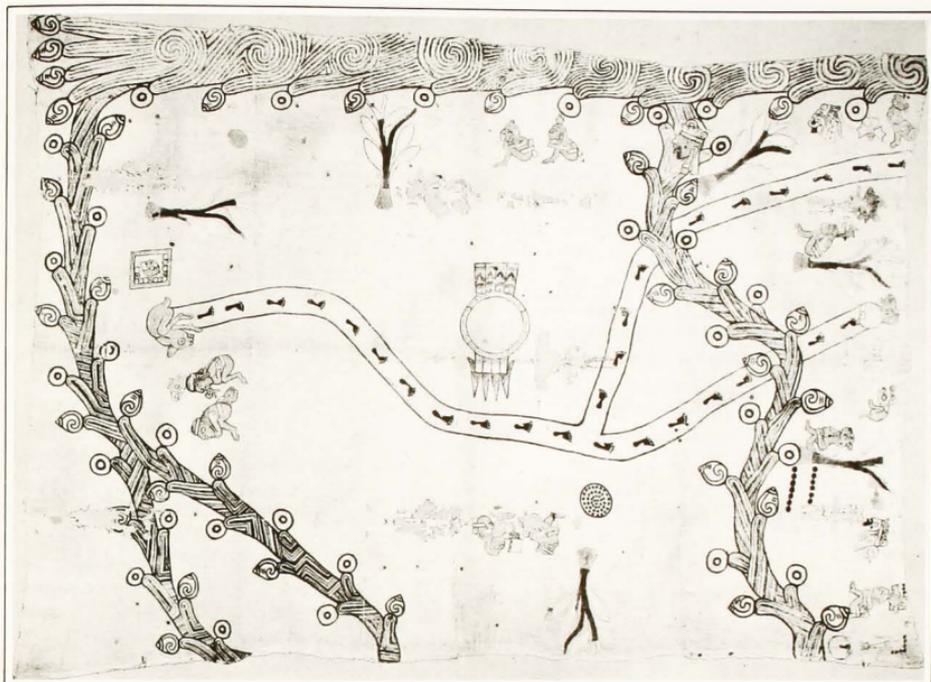


Figura 4. Lienzo de Tuxpan. Mapa local, pintado sobre tela, originario del norte de Veracruz (Melgarejo Vivanco y Alvarez Bravo 1970: primera lámina en color).

códices existentes, correspondientes al Maya Post-Clásico Tardío (1200-1521 d.C.), así como a las culturas Azteca y Mixteca, han sido hallados en bibliotecas y colecciones sin conocerse su exacta proveniencia; la mayoría están en Europa.

Aún cuando ha quedado en claro que los libros fueron pintados por los maya durante el período clásico, carecemos de evidencias similares para los manuscritos pintados en Teotihuacán durante esta época. Esto podría deberse simplemente a que en este sitio se han excavado muy pocas tumbas, que es donde esperaríamos hallar fragmentos de códices, pero podría también reflejar una verdadera ausencia de este arte en el lugar. Los teotihuacanos, que dominaron Mesoamérica entre el 200 y el 700 de nuestra era, conocían pero no adoptaron el sistema maya de escritura jeroglífica, y es probable que ignoraran esta técnica de representación.

## PRODUCCION Y USO DE LOS MANUSCRITOS

Los escribas o pintores de manuscritos eran de familias nobles.<sup>5</sup> Algunos eran sacerdotes y todos parecen haber aprendido su arte en escuelas administradas por la clase sacerdotal. Posteriormente, muchos escribas continuaron trabajando en comunidades de escriptoría, al igual que en Europa occidental. Los manuscritos religiosos y adivinatorios que eran enviados a los sacerdotes en pequeños pueblos y aldeas, eran producidos en talleres relacionados directamente con los grandes complejos religiosos (Landa 1941: 27). Otros manuscritos, tanto religiosos como seculares, fueron pintados independientemente por escribas individuales residentes en aquellos poblados más aislados. Cada unidad política, del tamaño que fuera (p.e. un cacicazgo) tenía un escriba, no sólo para crear los manuscritos

adivinatorios u oraculares usados por los sacerdotes, sino también para registrar eventos históricos e información administrativa requerida por el gobierno local. Al igual que la pintura manuscrita, la facultad de interpretar estos documentos era privilegio de la nobleza. A pesar de que algunos plebeyos de alto rango, como los mercaderes, pueden haber tenido un conocimiento limitado de las imágenes y los glifos como para poder mantener los registros fiscales o civiles, los códices históricos y religiosos eran leídos por y para élites seculares y religiosas. La "lectura" de estos documentos esotéricos no sólo implicaba la interpretación de imágenes y dibujos, sino también su expansión en un discurso oral que —acompañado de interpretaciones musicales y la quema ritual de incienso— adquiriría la calidad de una ejecución dramática (Thompson 1972: 7; Roys 1967: 5).

## TRADICIONES PICTORICAS

### La Tradición Maya

Los libros mayas representan una tradición especial dentro de Mesoamérica (fig. 1), no sólo por el gran tamaño de sus páginas en papel de *amate* —que los hace físicamente diferentes a los demás manuscritos—, sino por el hecho de contener textos jeroglíficos discretos además de pinturas. Estos textos proveen gran parte del contenido intelectual básico de un códice maya, liberando parcialmente a las pinturas de su función contable y denotativa. Los textos y las pinturas ocupan generalmente áreas separadas y delimitadas en cada página, ubicando los bloques de texto sobre las pinturas correspondientes. En ocasiones, se han incorporado a las ilustraciones glifos individuales, que resultan fundamentales para transmitir su significado. Las pinturas no pueden concebirse como meras ilustraciones de las secuencias glíficas, sino que —por el contrario— ofrecen información que precisa o amplifica el mensaje global, formando parte integral del mismo. En los manuscritos mayas, texto y pinturas se integran en formas complejas, de modo que ambos sistemas gráficos se complementan, estableciendo una relación de dependencia y apoyo mutuo.

Por lo general, las páginas de los libros mayas están divididas en varios registros horizontales y

cuando se requiere que la información fluya direccionalmente, el orden de lectura va de derecha a izquierda y de arriba hacia abajo a lo largo de los diferentes registros o inscripciones. Más que las páginas, son estos registros los que estructuran la presentación del material. Es posible que algunos capítulos —e incluso algunas unidades de información más pequeñas (ilustraciones, textos o almanaques individuales)— ocupen más de una página, o que comiencen y terminen en mitad de una página, pero siempre rige el orden de los registros, y una unidad de información, como las señaladas, debe ocupar la totalidad de un registro (fig. 1). A menudo los capítulos presentan registros separados para contribuir a una mayor diferenciación.

Los cuatro manuscritos mayas anteriores a la Conquista que han llegado a nuestros días (los códices de Dresden, Madrid, París y Grolier) se refieren casi exclusivamente a asuntos proféticos o adivinatorios, intercalados ocasionalmente con efemérides astronómicas. De hecho, prácticamente el total de sus volúmenes consiste en algún tipo de almanaque adivinatorio, identificando los días más propicios para ciertas empresas y eventos dentro del calendario ritual de 260 días y señalando a veces qué acciones o ceremonias pueden propiciar un resultado favorable. Estos almanaques se refieren a las lluvias, otros fenómenos atmosféricos, la agricultura, la caza, el comercio, la guerra, enfermedades, matrimonios y otras relaciones sociales. Los libros mayas contenían además información sobre ceremonias y ritos, profecías a largo plazo (relativas a los *tuns* de 360 días y los *katuns*, formados por 20 *tuns*), mitos e historias. Estas tenían siempre cualidades míticas y proféticas, exponiendo muchas veces hechos y detalles genealógicos sobre tributación y tenencia de la tierra. Los mayas tenían mapas, pero carecían de libros de contabilidad o manuscritos puramente seculares (Thompson 1972: 6; Landa 1941: 28 [fn.154], 231), puesto que la pintura de manuscritos formaba parte la esfera calendárica ritual y adivinatoria.

### La Tradición Mexicana

La otra gran tradición de manuscritos pintados se desarrolló en el altiplano, centro de México y costa del Golfo, incluyendo desde Oaxaca y el istmo de



Fig. 5. Códice Borgia, pp. 16-15. Este almanaque, referido al destino de recién nacidos, se lee desde el extremo inferior derecho hacia el superior izquierdo. Corresponde a uno de los manuscritos del Grupo Borgia, pintado en piel de ciervo (edición 1976).

Tehuantepec hasta las regiones desérticas del norte, más allá de las cuales no se difundieron. Esta tradición mexicana incluye numerosas e importantes variaciones y en ella incluimos los manuscritos aztecas, mixtecas y otomíes, los códices del Grupo Borgia y los de México Occidental. Aunque estos diferentes tipos de manuscritos tienen su propia filiación lingüística y pueden variar en formato y contenido, tienen en común su naturaleza exclusivamente pictórica y su tratamiento con los mismos tipos de materiales, además de ciertas similitudes en su presentación. Más que por su filiación cultural, pueden dividirse en cuanto a su contenido en manuscritos religiosos-advinatorios, historias y otros géneros (ej. mapas y genealogías).

Prácticamente todos los manuscritos religiosos-advinatorios son *tonalamatls*, "libros de días", que presentan el calendario ritual de 260 días en diversas permutaciones a fin de predecir la fortuna para determinados períodos. En este sentido, son semejantes a los almanaques mayas, teniendo a la vez diferencias fundamentales. Ambos se refieren al ciclo de 260 días y usan las mismas permutaciones para adivinación, pero los almanaques mayas se centran en el pronóstico de eventos específicos

(agricultura, lluvias, apicultura, etc), mientras que los libros advinatorios mexicanos se refieren por lo general a unidades de tiempo (días, semanas, etc), revelando las influencias y tendencias a que están afectos y sin prestar mayor atención a acontecimientos específicos. Los manuscritos mexicas referidos a pronósticos matrimoniales<sup>6</sup> pueden considerarse una excepción, pero en general, los vaticinios de los *tonalamatls* mexicas tienen una aplicación más universal que aquellos contenidos en los almanaques mayas.

Estructuralmente, los códices advinatorios mexicas son más libres que los mayas (fig. 5). No tienen textos que restrinjan el libre emplazamiento espacial de las imágenes y glifos calendáricos. Su contenido está organizado en secciones o capítulos que pueden extenderse a muchas páginas, a través de uno o varios registros. El orden de lectura generalmente varía de una sección a otra y a menudo asume una trayectoria de bustrofedón que comienza generalmente en el registro inferior derecho de una página y luego asciende describiendo una secuencia en meandros, por ejemplo, de izquierda a derecha y nuevamente a la izquierda a través de varias páginas, yendo siempre desde abajo hacia arriba entre los tres

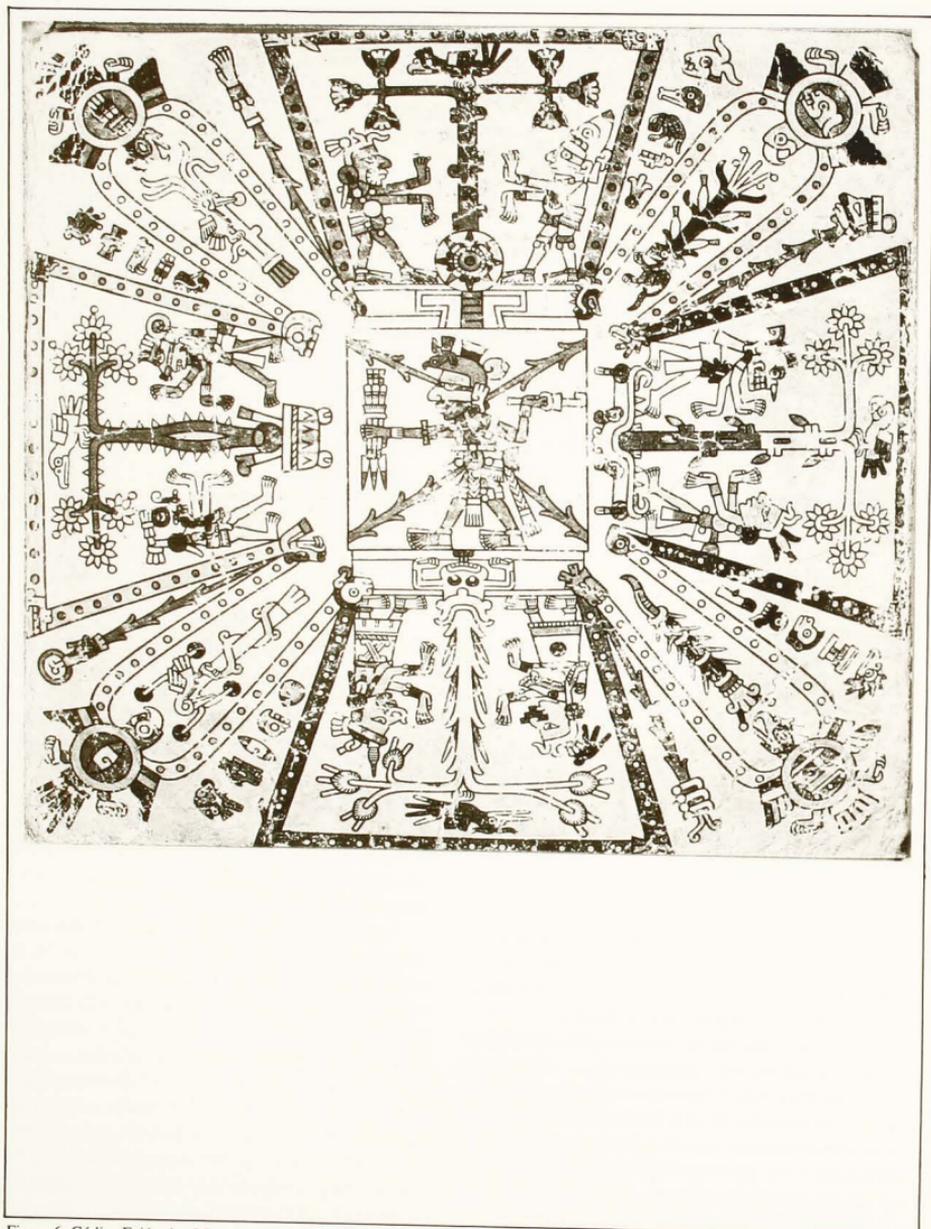


Figura 6. Códice Fejérváry-Mayer, p. 1. Presentación del ciclo de 260 días y el ciclo de 52 años en relación a los puntos cardinales y sus divinidades. Corresponde a uno de los manuscritos del Grupo Borgia, pintado en piel de ciervo (edición 1971).

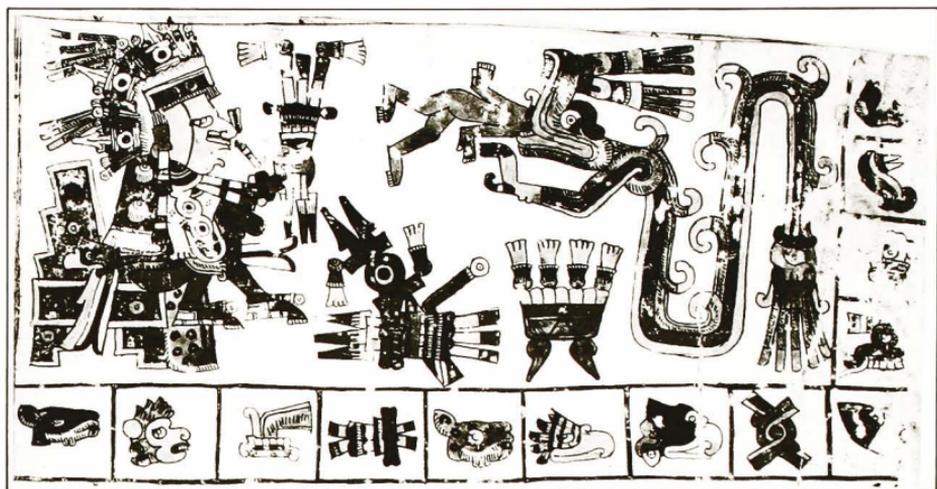


Figura 7. Códice Borgia, p. 67a. La décimo cuarta *trecena* de la cuenta diaria, representada más simplemente que en el códice *Borbonicus* (fig. 2).

registros (ver fig. 5). El material puede también presentarse fijo, en una presentación más estática caracterizada por una simetría formal (fig. 6).

Los mejores ejemplares de manuscritos religiosos mexicanos son los cinco manuscritos principales que tienen afinidades con el códice Borgia y se denominan colectivamente como Grupo Borgia—el *Borgia* mismo (fig. 5), *Cospi*, *Fejérváry-Mayer* (fig. 6), *Laud*, *Vaticanus B*—además de dos miembros menores del grupo: el manuscrito *Aubin* N° 20 (fig. 3) y el reverso del *Porfirio Díaz*. Con excepción de este último, todos ellos son precolombinos y se les considera como un conjunto sobre la base de semejanzas de estilo y contenido, pese a que provienen de distintas partes de México; incluyen la zona mixteca (*Aubin* N° 20 y ¿*Vaticanus B*?), Cuicateca (*Porfirio Díaz*) y, probablemente, Tabasco (*Fejérváry-Mayer* y *Laud*).<sup>7</sup> Pueden sumarse a ellos, una serie de manuscritos post-contacto pintados en la tradición nativa y adscritos claramente a la esfera azteca: el *tonalamatl* *Aubin* de Tlaxcala, el códice *Borbonicus* (fig. 2) y las secciones *tonalamatl* de los códices Telleriano-Remensis y *Vaticanus A/Rios*, provenientes del valle de México y relacionados entre ellos. Estos manuscritos aztecas presentan un contenido mántico mucho más limitado que

el de los del Grupo Borgia, puesto que ofrecen sólo una presentación de la cuenta de 260 días, aun cuando ella es altamente elaborada. Presentan todos los días del ciclo ritual organizados en veinte *trecenas* de 13 días cada una, con el adorno adicional de los Nueve Señores de la Noche, las Trece Aves del Augurio, los Trece Señores Diurnos y complejas escenas en cada *trecena* para calificar los pronósticos de cada día (ver fig. 2). Los códices del Grupo Borgia contienen versiones mucho más simples de este esquema, sin incluir este tipo de ornamentos (fig. 7), pero presentan además la cuenta de 260 días en varias docenas de formas diferentes.

Las historias seculares de la tradición mexicana se refieren más a asuntos humanos que al mundo de lo cósmico y sobrenatural, aunque éstos se encuentran en sí mismos sujetos a fuerzas sobrenaturales. Se refieren a migraciones tribales desde míticas tierras natales o a la historia de tribus, familias, poblados y ciudades. A menudo registran eventos como el nacimiento, la sucesión y la muerte de gobernantes y sus familias, conquistas, viajes y hechos importantes de los mandatarios o la construcción y dedicación de edificios y monumentos importantes. También registran eventos climáticos y fenómenos natu-

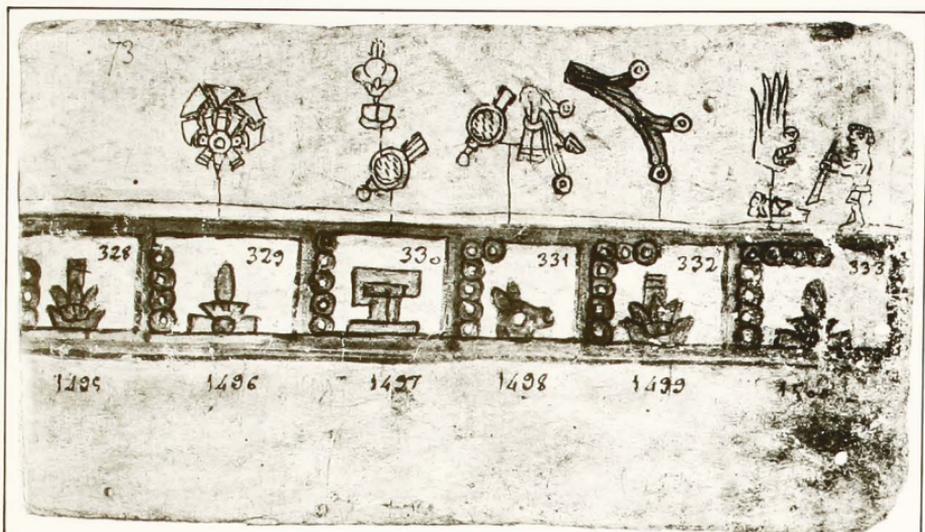


Figura 8. Códice Mexicanus, p. 73. Crónica continua de año pintada en *Lamate*, referida a eventos entre *Caña 3* (1495) y *Pedernal 8* (1500), (edición 1952).

rales como eclipses solares, terremotos, inundaciones y hambrunas.

Estas historias pueden ordenarse en tres grupos principales según su estructura y modo de presentación (Boone 1989). En primer lugar, tenemos crónicas continuas de años, en las que la armazón básica de la narración responde a una secuencia temporal (fig. 8). En estos manuscritos los signos del año están pintados secuencialmente, por lo común, en una línea continua de izquierda a derecha. Luego, los eventos y personajes se organizan alrededor de su vinculación a este andamiaje temporal. Los códices Azcatitlan, la tercera parte del *Borbonicus*, el Boturini, Cruz, *Mexicanus*, Saville y la tercera parte del Telleriano-Remensis se incluyen entre los anales aztecas de año continuo, al igual que el códice Tira de Tepechtan y los Anales de Tula.

El segundo tipo está constituido por las historias cartográficas (fig. 9) que tienen como soporte un mapa o panorama geográfico estilizado sobre el cual se representan eventos y personajes, identificando lugares específicos. En estos manuscritos la progresión temporal está implícita en la dirección

hacia la cual se dirigen los personajes, o por el dibujo de huellas o una línea direccional. Rara vez se dan fechas precisas. Muchos de los *lienzos* y *mapas* mixtecos y del occidente de México corresponden a esta categoría (fig. 10), así como los mapas pictóricos de Tetzcoco (mapa Quinatzin, mapa Tlotzin y códice Xolotl) y el mapa azteca Sigüenza.

El tercer tipo de historia corresponde a las *res gestae*, literalmente "hechos acontecidos", donde la narración se estructura en torno a los eventos y acciones de ciertos grupos e individuos, en los que tiempo y lugar constituyen datos secundarios (fig. 11). Los plegables históricos mixtecos—tales como los códices Becker, Bodley, Colombino, Nuttall (fig. 11), Selden y Viena—constituyen *res gestae* o "relaciones de hechos", puesto que la narrativa se centra en las obras de los principales gobernantes mixtecos y eventos importantes de sus vidas, los cuales se grafican en un patrón de bustrofedón a través de las tiras plegadas, con las indicaciones necesarias de tiempo y lugar, presentadas en formas pictóricas convencionales.

La tradición mexicana de manuscritos incluye

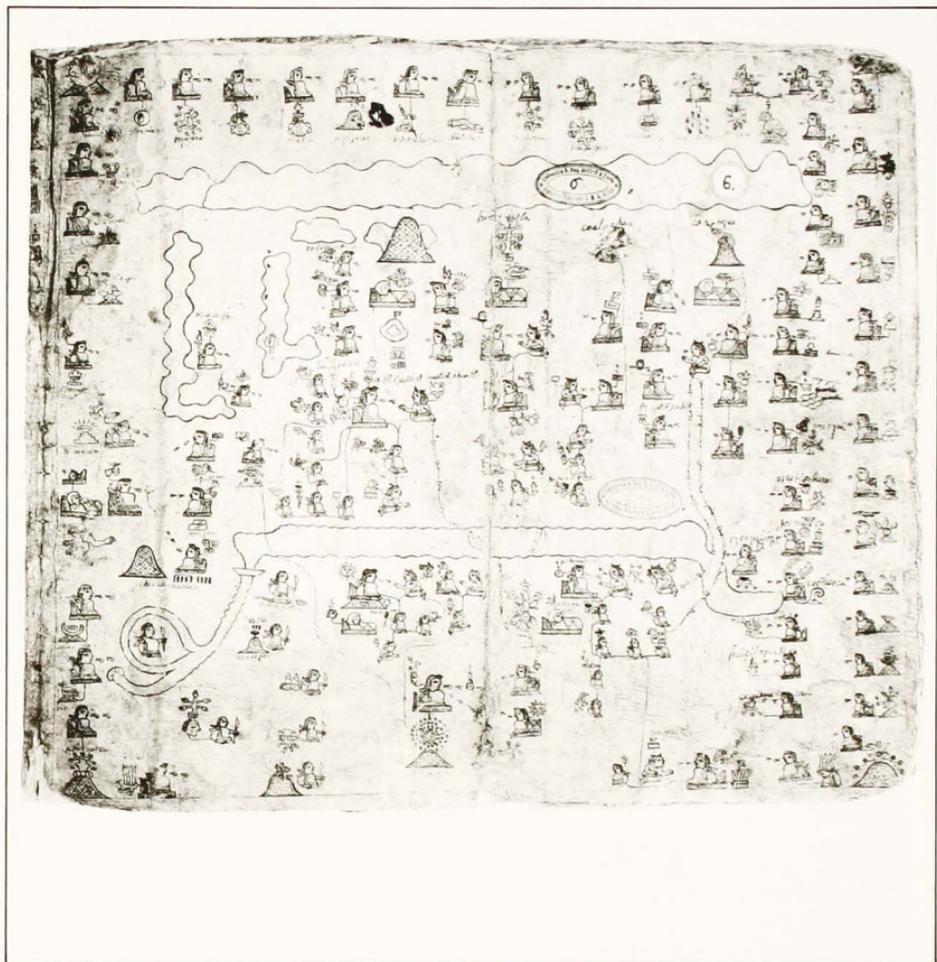


Figura 9. Códice Xolotl, Mapa 6. Historia cartográfica tetzococana, que presenta la historia azteca antes de la consolidación del Imperio; pintada en *amate* (edición 1980).

también mapas y genealogías. Las genealogías suelen organizarse linealmente y se leen de arriba hacia abajo, mostrando las relaciones entre los individuos nombrados mediante líneas que los conectan y por su localización direccional. Los mapas fueron pintados sobre grandes pliegos de papel, tela o cuero y

representan una visión conceptual del territorio más que una visión naturalista (fig. 12). Los mapas rectangulares corrientes, por ejemplo, ubican la ciudad principal en el centro y representan las fronteras del área bajo su control a través de signos dispuestos regularmente en un amplio círculo.



Figura 10. Lienzo de Zacatepec I. Largo pliego de tela que presenta la historia y genealogía de la familia gobernante de Zacatepec, con indicación de los territorios comunales mediante signos (Smith 1973: fig. 85).

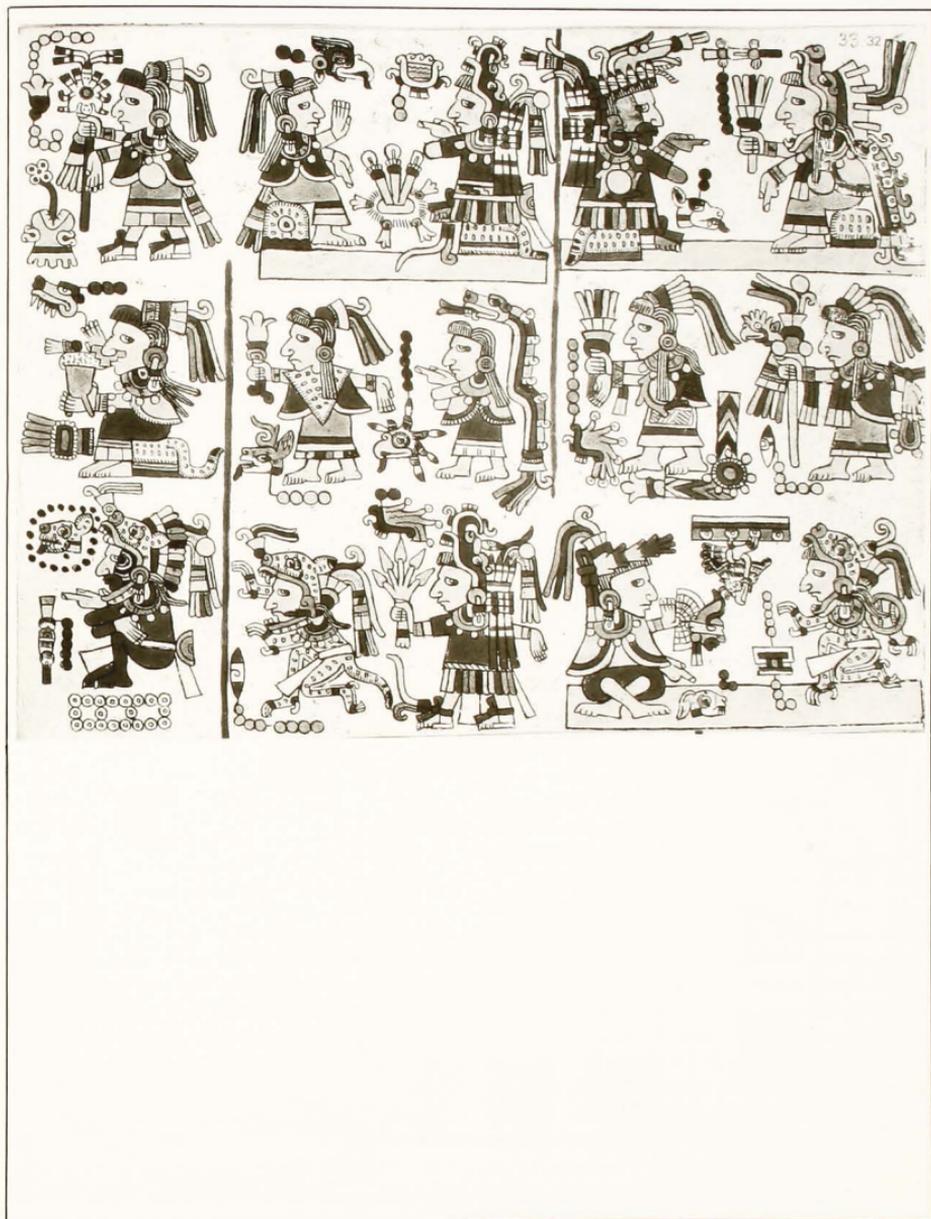


Figura 11. Códice Nuttall, p. 32, reverso. Documento histórico mixteca, cuya lectura va desde el extremo superior derecho al inferior izquierdo; pintado en un plegable de piel de ciervo (edición 1987).

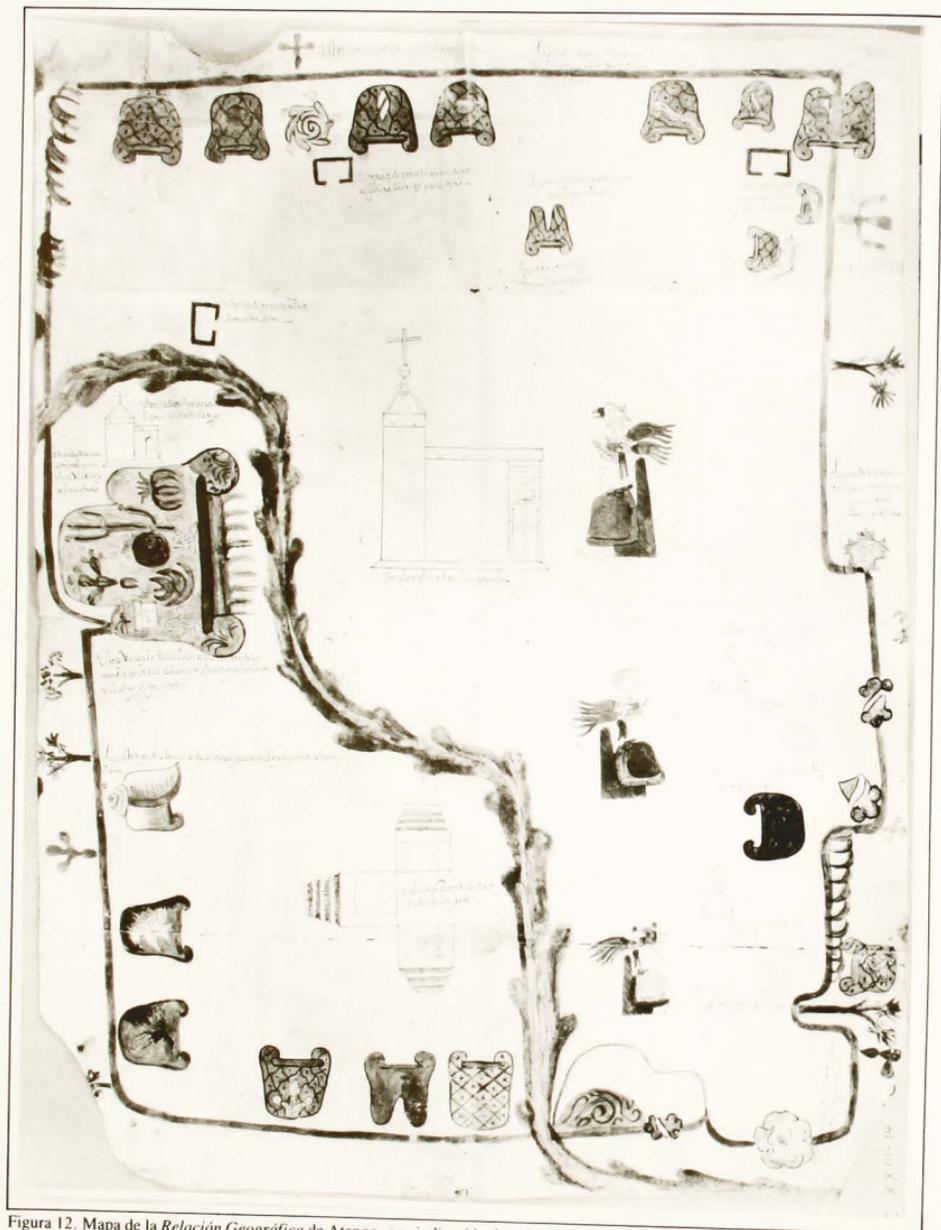


Figura 12. Mapa de la *Relación Geográfica de Atengo*, con indicación de poblados y sus dirigentes, el río que atraviesa su territorio y los lugares que demarcan los límites del mismo. Benson Latin American Collection, University of Texas at Austin, JGI XXIII-12.



Figura 13. Manuscrito Testeteriano, Bibliothèque Nationale de Paris no. 77. Catecismo pictórico en papel europeo (Boban 1891: lám. 77).

## LOS MANUSCRITOS PINTADOS COLONIALES

Cuando la conquista española provocó el derrumbe de las culturas nativas en el siglo XVI, la mayoría de los manuscritos históricos y religiosos fueron destruidos. Sin embargo, de entre todas las altas manifestaciones artísticas mesoamericanas (incluyendo la escultura monumental en piedra, la pintura mural y el moldaje en oro) sólo la frágil pintura de manuscritos logró sobrevivir e incluso florecer bajo el dominio español. La nueva situación histórica explica por sí misma esta supervivencia excepcional, puesto que los españoles supieron utilizar los manuscritos para acelerar la transición de un sistema cultural y económico a otro. Las autoridades del nuevo gobierno virreinal, ante la necesidad de facilitar las tareas burocráticas asociadas a la administración, patrocinaron la pintura de mapas, el registro de tributos e impuestos, así como el de propiedades y salarios. Los indígenas, por su parte,

mantenían genealogías, mapas y planos de propiedad pintados a fin de proteger sus pertenencias e intereses financieros. Ambos grupos fomentaban la elaboración de documentos históricos, especialmente aquellos referidos a la conquista hispana y la introducción del nuevo orden cristiano y virreinal.

En un principio, los españoles destruyeron los documentos religiosos por idolátricos, pero a mediados del siglo XVI comenzaron a juzgarlos desde otra perspectiva. Los frailes mendicantes que evangelizaban el Nuevo Mundo se dieron cuenta que su falta de comprensión de las costumbres religiosas tradicionales obstaculizaban sus esfuerzos misionales, y comenzaron a buscar ilustraciones pintadas pre-Conquista y a producir sus propios documentos sobre las creencias nativas de manera de poder combatirlos con mayor eficacia. Es así como algunas ilustraciones antiguas fueron copiadas en materiales nativos o en papel europeo, creándose nuevas formas de manuscritos para estas nuevas situaciones. Entre éstas destacan los manuscritos Testeterianos (fig. 13), verdaderos catecismos pictóricos

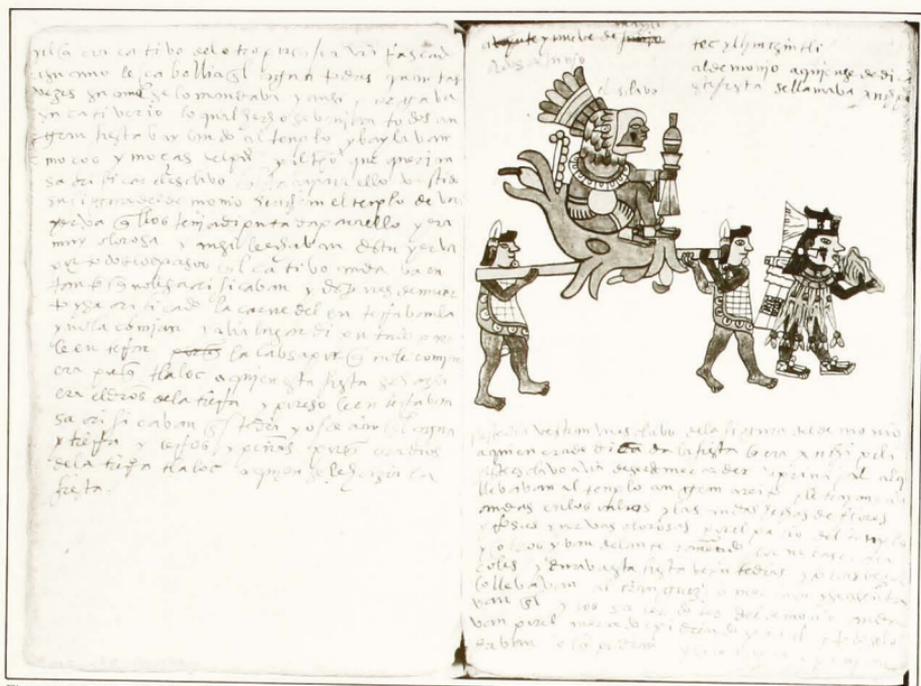


Figura 14. Códice Tudela, pliego 16 verso-17 recto. Representación pintada de la fiesta de *Tecuilhuil* comentada y explicada en español; papel europeo (edición 1980).

de la fe cristiana cuyo texto respondía a cánones tradicionales para facilitar su comprensión por parte de los indios conversos. Otra forma de manuscrito surgida durante la colonia, corresponde a compendios enciclopédicos sobre culturas nativas —tales como los códices Magliabechiano, el Telleriano-Remensis y otros— creados para ser leídos en círculos eclesiales españoles (fig. 14). Estos documentos reunían información sobre cosmología y religión nativa, sus dioses y sistema calendárico y, muchas veces, historia de los aztecas, presentados de modo que fueran de utilidad a los frailes en su intento de comprender mejor el pensamiento tradicional.

De este modo, el náhuatl y otras lenguas indígenas fueron por primera vez escritas en el formato europeo, agregándose a los dibujos anotaciones y textos en español o en estas lenguas, para hacerlos más accesibles al público español y mestizo. A medida que se avanzaba en la colonia, los textos fueron

ganando primacía por sobre las pinturas, las que adoptaron un estilo y contenido típicamente europeo. Finalmente, a principios del siglo XVII, el formato europeo del libro, terminó de suplantar la prolongada tradición de los manuscritos pintados mesoamericanos.

## EL ESTUDIO DE LOS MANUSCRITOS PINTADOS

El estudio de los manuscritos pintados mesoamericanos ha seguido dos líneas principales, independientemente de si se refieren a documentos coloniales o precolombinos. Mientras unos investigadores escudriñan los textos en busca de información temática sobre las culturas nativas de su interés, otros

analizan los manuscritos como obras de arte y sistemas gráficos.

La mayoría de las investigaciones se refieren, naturalmente, al contenido informativo de los manuscritos. Este tipo de trabajo ha sido desarrollado principalmente por historiadores, antropólogos y etnohistoriadores y tiene sus orígenes a mediados del siglo XIX con las publicaciones de Lord Kingsborough. Desde entonces, muchos de los códices importantes han sido editados y reproducidos, lo que ha permitido que alcancen figuración destacada en los estudios mesoamericanos. Aún son demasiados pocos los manuscritos tratados en su totalidad o reproducidos a color. Se palpa la necesidad de un programa sistemático de publicaciones a fin de que la riqueza y variedad de los manuscritos pintados pueda ser apreciada y aprovechada a cabalidad por los investigadores.

Paralelamente a esta investigación, que conci-

be a los códices como "minas" de las cuales extraer información, se desarrolla la labor de un grupo mucho más reducido de antropólogos, historiadores y, principalmente, historiadores del arte, que se interesan por tales documentos en su calidad de sistemas visuales organizados para el registro de información. Aunque esta línea de investigación es mucho más reciente, está aportando valiosas perspectivas acerca de la función y significado de los manuscritos pintados. A través del estudio de distintos tipos de códices y sus usos especializados, estos investigadores intentan comprender el marco visual y mental en que trabajaban los pintores, ofreciendo una visión más global e integrada de esta gran tradición. En definitiva, ambas líneas de publicación e investigación se complementan, y ambas son esenciales para un mayor conocimiento y aprecio de los manuscritos pintados.

Washington, 1989

## NOTAS

<sup>1</sup> Los quince manuscritos anteriores a la Conquista incluyen cuatro códices mayas (Dresden, Grolhier, Madrid y París), seis documentos del Grupo Borgia (manuscrito Aubin N° 20, códices Borgia, Cospi, Fejérváry-Mayer, Laud y *Vaticanus B*) y cinco manuscritos histórico-genealógicos de los mixtecas (códices Becker I, Bodley, Colombino, Nuttall y Viena). Véase Glass 1975 para una bibliografía previa a 1970.

<sup>2</sup> Los códices Viena y *Vaticanus B* conservan aún sus tapas de madera.

<sup>3</sup> Véase, por ejemplo, el llamado "Vaso de Princeton" en las colecciones del Princeton University Art Museum (Coe 1973: N° 42).

<sup>4</sup> Para estas tumbas, véase Angulo (1970: 5), Kidder (1935: 112), Smith (1937:216) y Thompson (1960:23).

<sup>5</sup> Véase Thompson (1972: 11, 13), quien ha reunido evidencia de varios cronistas tempranos. Una compleja edificación en Copán fue especialmente dedicada a escribas de la clase noble (ver Webster 1989).

<sup>6</sup> Se incluyen pronósticos matrimoniales en el código Borgia (1976: 58-60), Laud pp. 32-29 y *Vaticanus B* pp. 33b-42b.

<sup>7</sup> Para mayor información sobre la proveniencia del grupo Borgia, véase Nicholson (1966) y Sisson (1983); respecto al origen Veracruz-Tabasco de los códices de Fejérváry-Mayer y Laud, ver Thompson (1966:169-170).

## REFERENCIAS

- ANGULO, J.  
1970 *Un códice de El Mirador. Chiapas*. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.
- BOBAN, E.  
1891 *Documents pour servir à l'histoire du Mexique. Catalogue raisonné de la collection de M.E. Eugene Goupil (ancienne collection J.M.A. Aubin)*, 2 vols., Ernest Leroux, Paris.
- BOONE, E.  
1989 "The Aztec Pictorial History of the Codex Mendoza". *The Codex Mendoza*, F. Berdan y P.R. Anawalt (Eds.), University of California Press, Berkeley (en prensa).
- CÓDICE BORBONICUS  
1974 *Codex Borbonicus, Bibliothèque de l'Assemblée Nationale - Paris (Y120)*, K.A. Nowotny y J. de Durand Forest (Eds.), Akademische Druck - u. Verlagsanstalt, Graz.
- CÓDICE BORGIA  
1976 *Codex Borgia, Biblioteca Apostólica Vaticana (Messicano Riserva 28)*, K.A. Nowotny (Ed.), Akademische Druck-u. Verlagsanstalt, Graz.
- CÓDICE FEJÉRVÁRY - MAYER  
1971 *Codex Fejérváry-Mayer, 12014 M, City of Liver-*

*pool Musseums*, C.A. Burlnad (Ed.), Akademische Druck-u. Verlagsanstalt, Graz.

## CÓDICE MEXICANUS

- 1952 "Codex Mexicanus, Bibliothèque Nationale de Paris, Nos. 23-34". *Journal de la Société des Américanistes*, suplemento, Paris.

## CÓDICE NUTTALL

- 1987 *Codex Zouche-Nuttall*, British Museum London (Add. Ms. 39671), F.A. Anders y N.P. Troike (Eds.), Akademische Druck-u. Verlagsanstalt, Graz.

## CÓDICE TUDELA

- 1980 *Códice Tudela*, J. Tudela (Ed.), Ediciones Cultura Hispánica, Madrid.

## CÓDICE XOLOTL

- 1980 *Códice Xolotl*, Ch.E. Dibble (Ed.), Universidad Nacional Autónoma de México, México.

Coe, M.

- 1973 *The Maya Scribe and His World*, The Grolier Club, New York.

## CORTÉS, H.

- 1986 *Hernán Cortés: Letters from México*, A. Pagden (Ed.), Yale University Press, New Haven.

## GLASS, J. B.

- 1975 "A Census of Native Middle American Pictorial Manuscripts". *Handbook of Middle American Indians*, R. Wauchope y H.F. Kline (Eds.), vol. 14: 81-225, University of Texas Press, Austin.

## KIDDER, A. V.

- 1935 "Notes on the Ruins of Acasaguastlan, Guatemala". *Notes on Middle American Archaeology and Ethnology* 1, Carnegie Institute of Washington, Washington.

## LANDA, D. DE

- 1941 "Landa's Relación de las cosas de Yucatán: a Translation". *Papers of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology*, A.M. Tozzer (Ed.), vol. 18, Harvard University, Cambridge.

## MELGAREJO VIVANCO, J. L. Y M. ALVAREZ BRAVO (EDS.)

- 1970 *Los lienzos de Tuxpan*, Editorial La Estampa Mexicana, México.

## NICHOLSON, H. B.

- 1966 "The Problem of the Provenience of the members of the 'Codex Borgia Group': a Summary". *Suma Antropológica en Homenaje a Roberto J. Weitlaner*, A. Pompa (Ed.), pp. 145-158, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

## ROYS, R. (ED)

- 1967 *The Book of the Chilam Balam of Chumavel*, University of Oklahoma Press, Norman.

## SISSON, E.

- 1983 "Recent work on the Codex Borgia Group". *Current Anthropology* 24(5): 653-656, Chicago.

## SMITH, M. E.

- 1937 *A Study of Structure A-1 Complex at Uaxactun, Peten, Guatemala*, Carnegie Institute of Washington, Publicación 456, Washington.

- 1973 *Picture Writing from Ancient Southern México*:

*Mixed Place Signs and Maps*, University of Oklahoma Press, Norman.

## THOMPSON, J. E. S.

- 1960 *Maya Hieroglyphic Writing*, University of Oklahoma Press, Norman.

- 1966 "Merchant Gods of Middle América". *Suma Antropológica en Homenaje a Roberto J. Weitlaner*, A. Pompa (Ed.), pp. 159-172, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

- 1972 *A Commentary on the Dresden Codex*, American Philosophical Society, Philadelphia.

## VILLACORTA, J. A. Y C. A. VILLACORTA

- 1930 *Códices mayas reproducidos y desarrollados*. Tipografía Nacional, Guatemala.

## WEBSTER, D. (ED.)

- 1989 "The House of the Bacabs, Copan". *Studies in Pre-Columbian Art and Archaeology* 29, Dumbarton Oaks, Washington.

## JINETES SAGRADOS EN EL DESIERTO DE ATACAMA: UN ESTUDIO DE ARTE RUPESTRE ANDINO<sup>1</sup>

*Francisco Gallardo I.; Victoria Castro R. y Pablo Miranda B.*

El arte rupestre<sup>2</sup> de la cuenca del río Salado —el mayor afluente del río Loa (Chile)— ha motivado a diferentes investigadores como Le Paige (1958, 1965), Orellana (1963, 1965, 1968), Spahní (1976) y Tolosa (s.f.), que a lo largo de los años han proporcionado una muestra parcial del conjunto de estas manifestaciones. En general, estos trabajos ofrecen inventarios formales de algunos paneles seleccionados de acuerdo a criterios no explícitos y, en ocasiones han formulado hipótesis respecto a su posición cronológica. Aunque los informes cubren una extensa área, se aprecia un marcado interés en las pinturas del alero de Aiquina y ciertos grabados vecinos a este sitio.<sup>3</sup> Estos últimos se encuentran distribuidos en un reducido tramo de la quebrada, donde de acuerdo a nuestros registros, se aprecia una alta frecuencia de diseños rupestres.<sup>4</sup> No obstante, en este trabajo consideraremos únicamente grabados de evidente manufactura posthispánica cuyas formas evocan figuras humanas montando caballos.

Hace tres décadas, el jesuita Gustavo Le Paige interpretó estos grabados como una manifestación indígena ante la presencia de los conquistadores europeos mediante la cual “expresó su entusiasmo por la nueva civilización, al menos lo que más apreciaron en ella: animales montados, caballos o burros” (1958: 87). La aparente limpieza lógica de una interpretación como esta podría ser convincente, sin embargo, subyace en ella una concepción polémica del proceso cultural. Desde tal perspecti-

va, el nativo es pensado como un recipiente vacío de contenido, al margen de su coyuntura histórica y con una tendencia innata a espejar, mediante imágenes, todo aquello que en su ambiente escapa a la percepción cotidiana. En ese esquema, la especificidad de su cultura es irrelevante y anula la capacidad del sujeto para producir sus propias significaciones. La esterilidad e innatismo a que apela este razonamiento, parece responder a dos prejuicios reconocidos por la antropología: la inferioridad mental de los “primitivos” y la “fuerza explicativa” de la naturaleza humana.

En la actualidad, el trabajo antropológico que opta por desembarazarse del funcionalismo, sugiere una manera de tratar el problema que toma otra dirección. Clifford Geertz (1973: 5) por ejemplo, ha señalado, no sin cierta razón, que el concepto de cultura debe ser entendido semióticamente,<sup>5</sup> pues el hombre es un animal suspendido en una red de significación que él mismo ha tejido. En consecuencia, toda conducta humana es esencialmente una práctica simbólica (White 1982: 41), una actividad que produce, realiza, evoca y actualiza ciertos principios cognitivos sólo inteligibles al interior de un contexto de relaciones sociales históricamente determinado.

En este ámbito de sugerencias, debemos tener presente que cada individuo crece y aprende proporcionando significados a su experiencia, las que interpreta en términos de su propio conocimiento (Hodder 1985: 3).



Figura 1. Quebrada del río Salado (foto Fernando Maldonado).

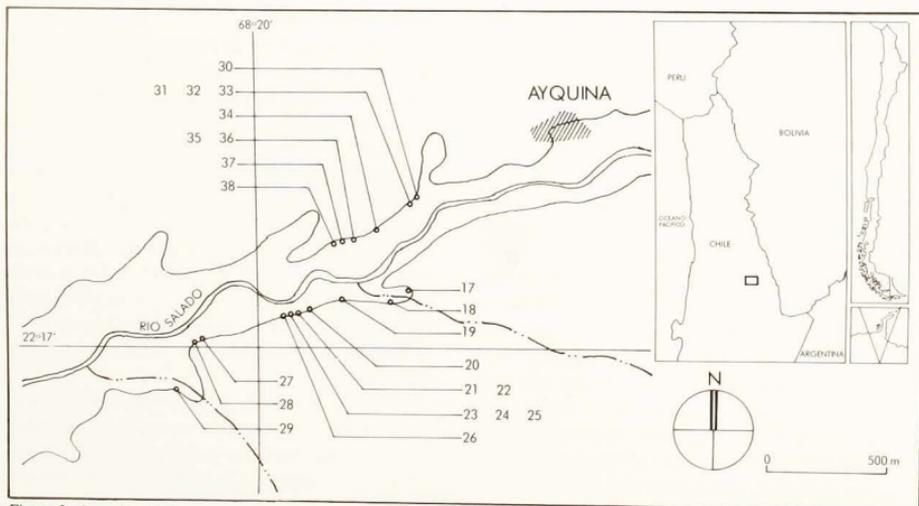


Figura 2. Área de estudio.

He/she makes sense of the world and copes with it by fitting it around general assumptions. The World is ego-centred according to sets of values that work, for the individual, in practice of daily life (Hodder 1985: 4).

Esta práctica cotidiana, que no se restringe sólo al pensamiento y conducta de los individuos, se desenvuelve en un mundo material que proporciona el ambiente de significación donde los individuos reconocen su lugar propio y el de los demás. Más aún, los objetos toman lugar activo en la producción y reproducción de la sociedad, permitiendo la generación de nuevas situaciones (Hodder 1985: 6).

Es difícil imaginar que el arte rupestre o cualquier otro producto humano, aparentemente menos opaco al análisis arqueológico, pueda permanecer al margen de estas tensiones simbólicas. La dimensión artística es un producto cultural; una práctica que, para producir imágenes significativas, pone en juego creencias, propósitos y sentimientos profundos. Este hecho determina nuestra aproximación al problema de estudio, pues tales principios reguladores presionarán al individuo a realizar un esfuerzo de selección y traducción de cualquier estímulo externo, transformándolo en algo pertinente para sus propias estrategias de acción. Esto no significa que debamos pensar la realidad como un modelo coherente y totalmente integrado, pues sus mecanismos están muy lejos de la lógica formal.

Este marco de referencia, quizás algo plano y exento de sutilezas, nos ofrece una oportunidad para ejercitar un discurso interpretativo crítico; un modo diferente de constituir el fenómeno cultural a partir del registro arqueológico. Intentamos residir en las cercanías del sentido histórico, apelando a su propia lógica de actuación social y rechazando los espacios euclidianos tan frecuentes en la disciplina.

## EL ARTE RUPESTRE Y LOS JINETES DEL RÍO SALADO

El río Salado nace en la zona de los géiseres del Tatio, sobre los 4000 metros de altitud al amparo de los altos volcanes de la región. Recorre unos 80 kilómetros hasta su confluencia con el río Loa —el curso fluvial de mayor longitud del desierto de Atacama— recibiendo en su trayecto el aporte de los ríos Toconce, Ojalar, Curte y Caspana.

El tramo del río considerado en este estudio se

localiza en el piso ecológico de Quebradas Intermedias, una zona de transición entre el Desierto Absoluto y el Desierto Marginal de Altura, donde predomina, como formación vegetal, el Tolar (Aldunate y Castro 1981). En este sector la quebrada tiene hasta 50 metros de profundidad (fig. 1); el valle es más amplio, abundan los manantiales y el río permite el crecimiento de pastizales. Sus paredes están constituidas por una base de formación brechosa sobre la que se desarrolla una cornisa riolítica. Es en el contacto de ambas formaciones geológicas donde se ha ejecutado la mayor cantidad de arte rupestre.

En ambas paredes del cañón, desde aproximadamente un kilómetro aguas abajo del pueblo de Aiquina (2980 m. s. n. m.) y por alrededor de 3 km, hemos registrado 57 paneles de arte rupestre (fig. 2). El sector sur de la quebrada contiene 33 paneles, que comprenden 24 grabados y 9 conjuntos de pinturas rupestres. En la pared norte se consignaron 24 paneles con bajorrelieves y al menos una pictografía. El universo de representación es reiterativo en imágenes de camélidos, aunque también pueden observarse vizcachas, felinos, zorros y otros animales no identificados.

Con respecto a otros diseños, la figura humana grabada o pintada es escasa siendo habitual encontrarla asociada a camélidos o equinos. Los primeros aparecen con mayor frecuencia en la pared sur del río; los segundos se concentran en el área norte. Estas últimas representaciones son las que motivan este trabajo, especialmente aquellas cuya forma general hace indudable la relación jinete-cabalgadura.

De las 28 figuras ecuestres contabilizadas en 10 paneles, sólo dos se localizan en la pared sur de la quebrada, variando sus orientaciones cardinales estrictamente entre los límites dados por el sur y el este. Todas ellas enfrentan a los cerros de Aiquina.

La representación del "jinete" se ajusta a ciertas reglas de composición, aunque muestra variabilidad en los detalles (fig. 3).

Entre las pautas más estables se observa el grabado como la técnica básica de producción, realizado mediante percusión, raspado o incisión, afectando sin excepción a todo el campo del diseño. En el ámbito de las formas, el jinete siempre es representado de frente, con cabeza, cuerpo, brazos y ausencia de piernas. La cabalgadura, por el contrario, muestra su cuerpo de perfil, destacándose sus ore-

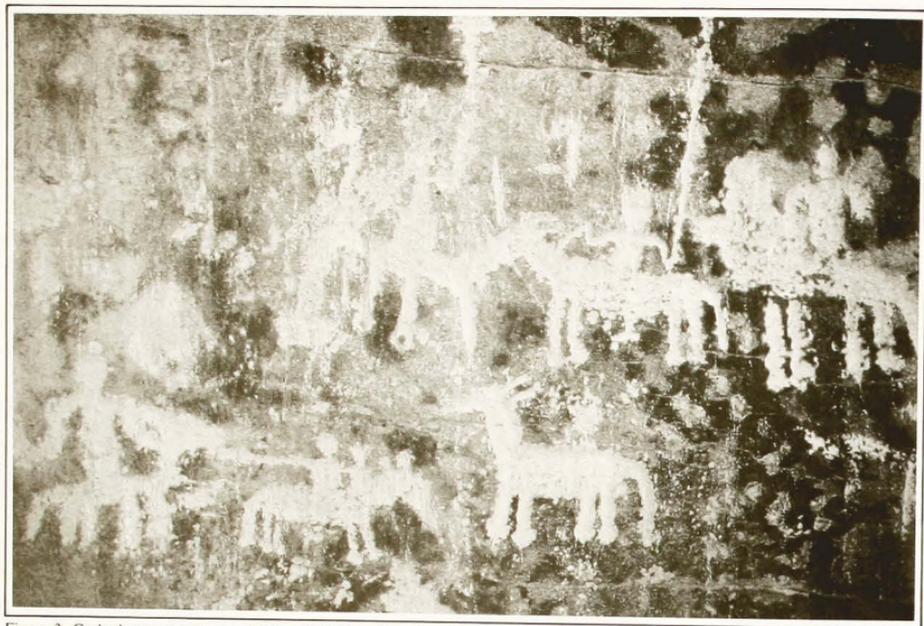


Figura 3. Grabados ecuestres, panel 2 Loa 37/1 (foto Francisco Gallardo).

jas, cola y patas. Ambos se caracterizan por su extrema rigidez.

Entre los atributos frecuentes—que no aparecen en toda la muestra— se aprecian en el jinete: posición de objetos alargados en una de sus manos; extensión del brazo libre hacia el cuello del animal, que en ocasiones sugiere la presencia de riendas y líneas adicionales en la cabeza que recuerdan sombreros de ala ancha. Con respecto a la cabalgadura, el animal es representado con dos o cuatro patas, las que, en algunas figuras, muestran un engrosamiento en el sector de los cascos.

En los grabados estudiados, el diseño “jinete” aparece sólo una vez como único motivo al interior de un panel. Por lo general se presenta asociado a figuras similares y, en ocasiones, a elementos geométricos o zoomorfos. En un caso, la conexión espacial entre algunas representaciones parece modificar el aspecto formal del tema ecuestre: entre las patas de una cabalgadura se aprecia un animal más pequeño, en sentido contrario a la figura principal y en actitud de mamar (fig. 4).

Finalmente, el área del valle definida por los paneles referidos, muestra indicios de otras actividades culturales, algunas de las cuales no se desarrollan en la actualidad. En directa asociación espacial y probablemente cronológica, los paneles estudiados se encuentran en las proximidades de una serie continua de terrazas de cultivo abandonadas y cuyo deterioro las confunde con el talud sobre el que descansan. A ambos lados del río se observan también algunos silos adosados a las paredes de la quebrada, restos de canales, corrales, senderos y refugios naturales. Estos son muy frecuentes en el sector sur de la quebrada y ocasionalmente son utilizados por el ganado camélido, ovino y caprino, el que es llevado a pastar al lugar, en inviernos fríos y años secos, por los pastores de Aiquina. En términos arqueológicos, el área ha proporcionado abundante material cerámico correspondiente al período tardío de la región, y no existen datos para negar que estas evidencias contacten con un momento colonial temprano (véase Orellana 1968).



Figura 4. Panel 2 Loa 31/2, nótese el grabado del extremo izquierdo. El área con diseños cubre unos 56 cm por 50 cm (foto Francisco Gallardo).

## LA IMAGEN DEL JINETE EN EL MUNDO ANDINO

Desde el siglo XVI, la representación de figuras humanas montadas sobre caballos es frecuente en el área andina. Una gran variedad de soportes han servido de vehículo para contener un tema que sugiere una enorme ruptura estética. Discontinuidad que, sin duda, es parte de la historia del encuentro del indígena y el conquistador europeo.

En el arte rupestre, la figura del jinete ha sido registrada en diferentes lugares del área Centro Sur Andina. Pintadas de rojo sobre arenisca en la localidad de Chiripaca, en el Departamento de La Paz, Bolivia (véase Taboada 1988); representada en negro al interior de Arica (véase Santoro y Dauelsberg 1985); grabada sobre bloques en la quebrada de Tarapacá y el oasis de Quillagua en el norte grande de Chile (véanse Núñez 1985; Niemeyer 1961 y Vergara 1897); pintada en negro —ocasionalmente con ribetes blancos— sobre paredes de cuevas y ale-

ros de la quebrada de Humahuaca y otros sectores de la puna jujeña en el noroeste argentino (véanse Alfaro 1978; Fernández 1972-73; Fernández Distel 1976-80, 1988 y Hernández y Podestá 1979-82).

Esta recurrencia no es exclusiva del arte rupestre. Otros contextos arqueológicos también incluyen esta temática, aunque son menos numerosos y utilizan medios diferentes para su expresión.

En Caleta Vitor, al sur de Arica, Bandelier<sup>6</sup> recolectó diversos materiales en un cementerio indígena saqueado. Entre el vasto inventario de objetos destaca un alfiler de cobre cuyo extremo superior presenta un jinete; éste sostiene en su mano izquierda la rienda del animal, elevándose la derecha hasta la altura de su mentón (fig. 5).

Un hallazgo similar procede de Catamarca, noroeste argentino, donde en una sepultura con abundante cerámica del tipo Yocavil, se recuperó un *tupu* de bronce en cuyo disco aparece grabada una figura montada, con objetos alargados en sus manos (véase Cáceres 1963), (fig. 6). Más al norte,



Figura 5. Alfiler de cobre encontrado en Caleta Vitor, norte de Chile. Alto: 19,25 cm (American Museum of Natural History, New York, foto Peter Kvietok).



Figura 6. Tupu de bronce Yocavil, noroeste argentino. Diámetro 4 cm (Cáceres 1963: foto 94).

en la costa central del Perú, se ha registrado una lámina de oro rectangular con varios diseños en sobrerrelieve (fig. 7). El motivo central muestra un personaje sobre una cabalgadura sujetando con una mano las riendas y con la otra un artefacto alargado. El animal presenta muchos atributos que sugieren un caballo, pese a que sus patas tienen la pezuña hendida característica de los camélidos sudamericanos (Bird 1962).

Estos hallazgos arqueológicos y quizás muchos otros no reportados, tienen en común la carencia de información acerca de su naturaleza y contexto cultural. Afortunadamente, desde los inicios de la conquista hasta el presente, existe un vasto registro de imágenes ecuestres —análogas en forma y distribución regional a las descritas— con abundantes referencias acerca de su significado.

La imagen del jinete más difundida en el arte virreinal del área andina es, sin duda, la del apóstol Santiago. Lienzos, murales y esculturas religiosas recrean la figura de un hombre barbado sobre un caballo, con capa ondeante y espada levantada en su mano, muchas veces pisoteando figuras que representan indígenas (véase Gisbert 1980).

Santiago el Mayor llegó con los conquistadores e irrumpió en el mundo andino en el seno mismo de la violencia hispana. Las batallas se libraban bajo la advocación del santo y junto al tronar de los mosquetes y



Figura 7. Sobrerrelieve ecuestre en hoja de oro, área Central Andina (Bird 1962, fig. 41c).

el ruido seco de los cascos de los caballos, los soldados invocaban su nombre (Girault 1988: 64).

El proceso por el cual Santiago Apóstol llegó a cobrar importancia en el mundo andino no nos es evidente. Sin embargo, es un hecho que sedimentó en la praxis del nativo vencido, quién le entregó una nueva dirección simbólica al santo guerrero del ejército conquistador.

Probablemente sea Guamán Poma de Ayala, cronista del siglo XVII, el más explícito en este sentido; junto al dibujo de la figura del "Señor Santiago" (fig. 8), anotó:

Señor Santiago Mayor de Galicia, apóstol de Jesucristo, en esta ora que estaua asercado los cristianos, hizo otro milagro Dios, muy grande, en la ciudad del Cuzco. Dizen que lo uieron a uista de ojos que auajo el señor Santiago con un trueno muy grande. Como rrayo cayó del cielo a la fortaleza del *Ynga* llamado Sacsu Guamán (...) Y como cayó en tierra se espantaron los yndios y digeron que abía caydo *yllapa*, trueno y rrayo del cielo, *caccha*, de los cristianos, fabor de cristianos. Y ancí auajo el señor Sanctiagio a defender a los cristianos.

Dizen que bino encima de un cauallo blanco, que trayya el dicho caballo pluma, *suri*, y mucho cascabel encaesado y el sancto todo armado con su rrodela y su uandera y su manta colorado y su espada desnuda y que uenia con gran destruyción y muerto muy muchos yndios y desbarató todo el serco de los yndios a los cristianos que auia ordenado *Mango Ynga* y que lleuaua el santo mucho rruydo y de ello se espantaron los yndios (...) Y desde entones los yndios al rrayo les llama y le dize Sanctiagio porque el sancto cayó en tierra como rrayo, *yllapa* (Guamán Poma de Ayala 1980 [1615]: 377).

Esta dimensión andina del santo se extendió y entronizó rápidamente entre las comunidades de los An-

des. Dicha situación es corroborada por José de Arriaga (1621), extirpador de idolatrías, quien a comienzos del siglo XVII mostraba su preocupación respecto a esta veneración indígena a Santiago:

En poner los nombres a los hijos, tienen también grandes supersticiones muchos de los indios, y casi todos los principales tienen los nombres de algunas de sus huacas, y suelen hacer grandes fiestas cuando les ponen este nombre (...) Y en esto tienen un abuso tan común y ordinario, que nadie repara ya en ello, que cada vez que ellos se nombran después otros le llaman, siempre dicen primero el nombre de indio que el nombre cristiano del bautismo, y así no dicen Pedro Paucar libiac, sino Paucar libiac Pedro. En el nombre de Santiago tienen también superstición y suelen dar este nombre a uno de los chuchus como a hijos del rayo, que suelen llamar Santiago (...) De cualquier manera que sea, usurpan con gran superstición el nombre de Santiago, y así, entre las demás constituciones que dejan los demás visitantes acabada la visita es una, que nadie se llame Santiago, sino Diego (Arriaga 1968 [1621]: 215).

La red de significaciones construida por el hombre andino en torno al apóstol Santiago se hace extensiva a muchos otros dominios y contextos, algunos de los cuales se relacionan con el problema de la imagen. Es así como en el pasado reciente y en la actualidad, la figura del jinete también se representa en objetos de uso indígena. Por ejemplo, entre los numerosos elementos que intervienen en la formación de una "mesa" ceremonial, están los *chiuchi recado* (Girault 1988: 254 y ss.). Estos constituyen con frecuencia un grupo de 36 figuras pequeñas de estaño que reproducen las siluetas de seres humanos, animales, astros, instrumentos musicales y ob-

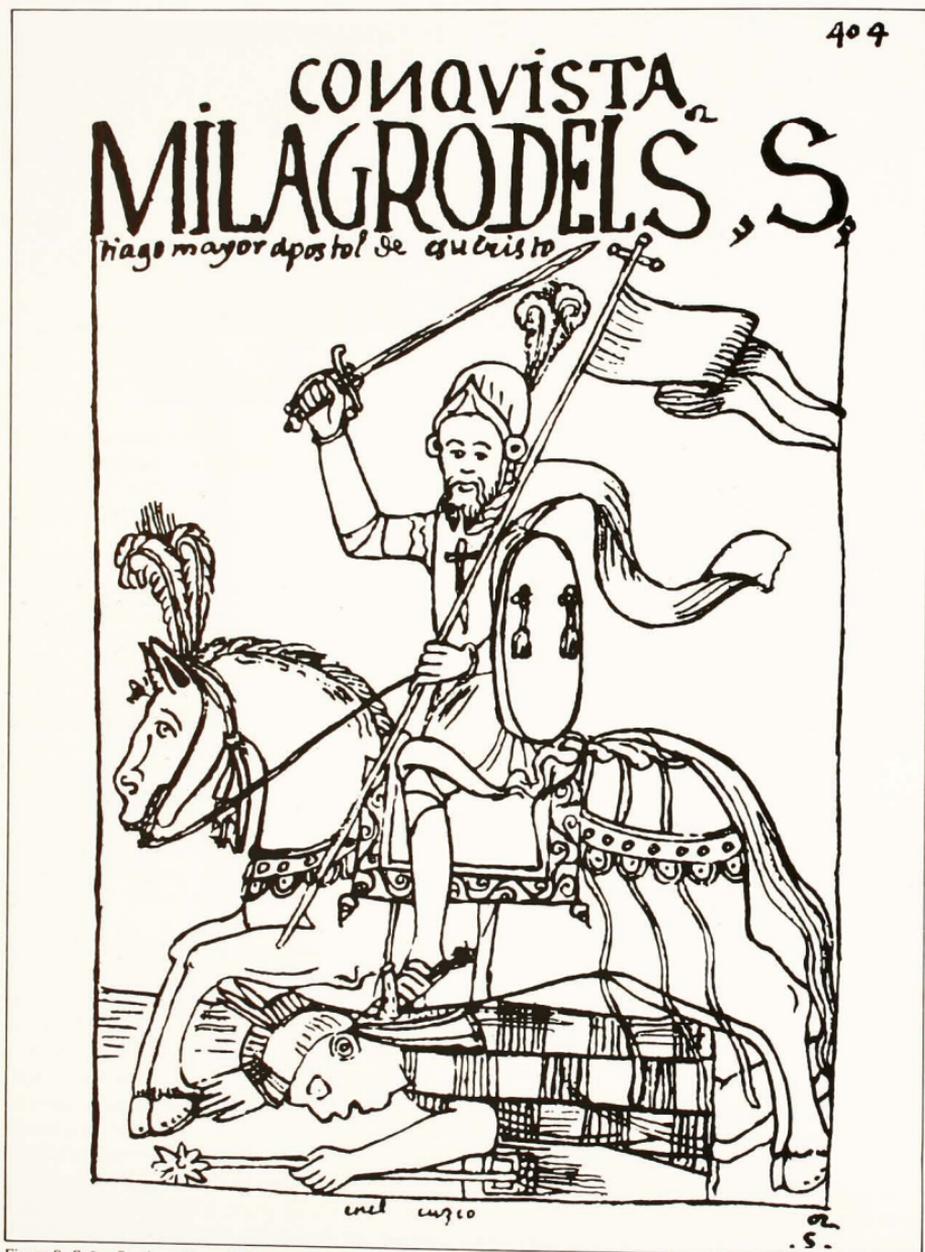


Figura 8. Señor Santiago (Guamán Poma de Ayala 1980 [1615]: 376).

jetos diversos, como cruz, calavera, cuerno, mesa y otros. Uno de ellos representa a un jinete que es identificado por los *kallaway* y otros grupos del altiplano como Santiago Apóstol (Fig. 9), al que le atribuyen la propiedad de alejar los peligros, en particular del rayo (Girault 1988: 255). Los informantes agregan que la combinación de la figura de Santiago junto a la calavera y el cuerno del toro representan la inmunidad hacia las fuerzas maléficas (Girault 1988: 257). En Cuzco, Perú, donde estos objetos se denominan *recados*, el que corresponde a Santiago es enterrado junto a otras figurillas en el lugar donde cae el rayo (Girault 1988: 260) y en Cochabamba, Bolivia, se lo utiliza como ofrenda a la tierra (Girault 1988: 259). Otro grupo de objetos que participa en las "mesas" rituales son los *misterios*, pequeñas placas rectangulares de distintos colores, confeccionados en azúcar endurecida con cal. También en estas, junto a una constelación de figuras en sobrerrelieve, se representa a un hombre sobre un caballo, el que es designado como Santiago el Mayor (fig. 10). Este *misterio* en particular, ofrece protección contra todos los peligros del rayo, tanto para los seres humanos como para el ganado, los campos y las casas (Girault 1988: 273). Paralelamente, esta placa juega un importante rol en la medicina tradicional, atribuyéndosele propiedades curativas en los casos de alteraciones nerviosas, las que se creen originadas por las tormentas (Girault 1988).

Adicionalmente, entre los curanderos *kallaway* es corriente el uso de amuletos (Girault 1987), entre los cuales existe un bajorrelieve en alabastrita que muestra al apóstol Santiago, generalmente vestido de acuerdo a la usanza hispano-colonial, montado sobre un caballo que aplasta con sus patas a figuras humanas o a serpientes.

Este amuleto, es particularmente usado por los *Kallaway* y otros magos durante sus viajes. Su poder consiste en asegurar a su propietario una fuerza sobrenatural y mágica, para que no pierda sus poderes; cada año, durante las fiestas de carnaval, su propietario debe hacer una serie de libaciones con vino tinto y alcohol blanco, debiendo ser ungido en grasa de llama (Girault 1987: 557).

Hasta ahora, nuestro inventario de jinetes se ha restringido exclusivamente a dominios plásticos, que no son los únicos en operar con imágenes. Los sistemas orales también utilizan este recurso para significar. Existen numerosos tipos de relatos tradicio-



Figura 9. *Chiuchi Recado* "Santiago". Alto: 13 mm (foto Fernando Maldonado).

nales donde la figura del jinete es protagonista, especialmente aquellos vinculados al mito. Los dioses de los cerros, bajo el nombre *Mallku*, *Wamani* o *Apu* cobran aquí especial importancia.

En Lunlaya, comunidad de la zona de Charazani, Bolivia, la deidad de los cerros es conocida como *lugarniyoj* y es descrita como un anciano barbado, de baja estatura, que viste sombrero alón, vestón, pantalón y botas de montar. Es el "jinete de un caballo del cual nunca se habla" (Martínez, G. 1983: 91). Aparece entre las rocas o en la cima de los cerros y lleva en su mano un látigo que hace restallar en el aire, provocando las tormentas; maneja el rayo, el relámpago y el trueno. Rige los cultivos y en las mesas ceremoniales se le ofrecen "platos" para las lluvias oportunas y abundantes (Martínez, G. 1983: 91).

Análogamente, en Isluga, norte de Chile, se ha registrado al "Dios de los Cerros" representado por un jinete y su cabalgadura. Se le conoce como *Qollqa mallku* y es la deidad del cerro Qollqa. Los habitantes de esta comunidad aymara parlante lo describen como un jinete en un caballo blanco, con sombrero de alas anchas, pantalones y botas de



Figura 10. *Misterios* que representan a "San Santiago" (foto Fernando Maldonado).

montar. Se le considera temible y tiene gran prestigio; concede a quien lo conoce abundantes rebaños de llamas, alpacas y dinero, atribuyéndosele una poderosa fuerza sexual (Martínez, G. 1983: 94).

En opinión de Martínez (1983: 97), este *mallku* islugüño posee una imagen casi idéntica a la del apóstol Santiago, tal como es representado en la imaginería andina. Así también, la relación de Santiago con el rayo y las lluvias para los sembrados es similar a la asociación del *lugarniyoj* con el rayo y la tormenta. En síntesis, esta figura ecuestre, este Santiago andinizado, está cargado de poder, concentrado en la fecundidad y la abundancia tanto agrícola como ganadera.<sup>7</sup>

## PROBLEMAS METODOLOGICOS, CONTEXTOS CULTURALES Y ENSAYO INTERPRETATIVO DEL ARTE RUPESTRE DE AIQUINA

Hasta aquí nuestra exposición ha presentado un conjunto de datos dispersos, cuyo orden sugiere ser el preludio de una conclusión por analogía. En nuestra opinión, tal recurso metodológico no favorece una interpretación, pues significaría reducir el fenómeno en estudio a un cuerpo de información no directamente relacionada. Las dificultades inherentes a este tipo de aproximación imponen un replanteamiento, una proposición analítica que defina coordenadas más próximas al acontecimiento histórico.

La norma interpretativa en arqueología es una aventura de gran riesgo y escasas posibilidades de éxito. Las reglas lógico-formales de este juego son claras respecto a los peligros del artificio verdadero-falso, sin embargo, para muchos arqueólogos el desafío es demasiado importante como para ignorarlo. Una caracterización de una empresa metodológica tan compleja no es fácil, pero la mayoría de los especialistas concordarán en que los atributos de forma inician el proceso, aunque ciertamente no son los únicos en participar en este movimiento. Procesos de formación, analogías etnográficas, técnicas experimentales, interdisciplina y asociaciones contextuales, alivian las incertidumbres que aquejan esta tarea cuyo objetivo se consolida al término del tránsito por una sola vía. Itinerario cuya finalidad es la construcción de una categoría descriptiva,

que aspira a tener coherencia interna y a una verdad a toda prueba, apelando a la limpieza del vínculo necesario entre la forma y función del fenómeno en estudio.

La fragmentaria realidad de los hechos arqueológicos es examinada desde un único punto de vista, que busca en la funcionalidad la clave para reensamblar la *puzzle* de las "culturas arqueológicas". Los arqueólogos no pueden escapar a la estrechez de miras que este tipo de práctica teórica conlleva, pues más allá de la dudosa autoridad a que apela su lógica impecable, deja sin informar un vasto campo de fenómenos. Incluso los hechos que en su utopía ideológica cree tratar eficientemente, nunca llegan a ser un recorte de verdadera práctica o discurso cultural.

Arrancar de los aspectos materiales de cierta práctica humana —ya muerta y totalmente extraña— sus significados y contextos posibles supone otros procesos de descripción, aunque no menos interpretativos (Shanks y Tilley 1987: 103-115). Esta formulación nos obliga a reanalizar paso a paso la generación de nuestros enunciados acerca de los objetos y sus distribuciones, a pensarlos como procesos de significación con reglas y lenguaje propio, que sólo podemos hacer hablar en susurros (Hodder 1988: 150). Sin duda, hay en ellos cuerpos de significados (p.e. Mc Ghee 1977), sustancia y forma que se iluminan en el restringido campo de sus contextos específicos de realización y actualización.

En este trabajo de arte rupestre, un área periférica y marginal al corazón de los estudios arqueológicos, la reunión de estas líneas interpretativas revela una contradicción. Simultáneamente, cada una de ellas exige se respete su estatus en el ámbito del discurso científico pero, desafortunadamente, la disciplina no ha perdido aún su inocencia y le es imposible reconocer que las reglas que ha "inventado" disuelven al hombre en vez de constituirlo. Por esta razón, nuestro propósito de restituir las condiciones culturales particulares al conjunto de grabados rupestres en estudio, requiere una exploración que abandone el fetichismo del enfoque tipológico funcional (Miller y Tilley 1984: 3), y enfatice en aquellos dominios de producción cultural cuyas tensiones simbólicas envuelven a esta práctica andina. Sólo un preámbulo que informe acerca de lógicas de representación y estrategias sociales del indígena nos autorizará una descripción interpretativa.

## Acerca de la producción iconográfica en el mundo andino

El arte rupestre es probablemente uno de los dominios más antiguos de la representación iconográfica en los Andes. Numerosos son los asentamientos de cazadores-recolectores arcaicos que muestran pinturas y grabados de camélidos y otros motivos (véanse Berenguer *et al.* 1985; Muelle 1970; Núñez 1983; Matos y Rick 1978, entre otros). Sin embargo, es sólo con el horizonte Chavín que esta tradición diversifica sus temas y se incorpora ampliamente en objetos funerarios y centros ceremoniales (véanse Bonavia 1974; Schaedel 1970; Tello 1970).

La presencia del arte figurativo en muros de templos y otros objetos en contextos ritualizados no parece casual y anuncia una pista concreta acerca de su carácter activamente sagrado. Por tanto, no es sorprendente constatar que las escasas investigaciones serias que han intentado interrogar el dato arqueológico desde esta perspectiva (Berenguer y Martínez 1986; Donnan 1978; Hocqenghem 1984), hayan logrado percibir mitos y rituales andinos en la producción de este dominio iconográfico. Esta relación no carece de fundamento, pues el conquistador europeo nos legó abundante documentación al respecto.

Y para entender donde tuvieron origen sus ydolatrías por que es así que estos no usaron escritura y tenían en una casa del sol llamada Poquen Cancha, que es junto al Cuzco la vida de cada uno de los yngas, y de las tierras que conquistó pintado por sus figuras en unas tablas, y que origen tuvieron (Molina 1913 [1575]: 117-118).

La historia pintada en las tablas del Inka apelaba principalmente a un discurso mítico. El mismo Cristóbal de Molina, el Cuzqueño (1913 [1575]: 118-119), nos pone en conocimiento de este recurso al describir el mito de creación de las naciones andinas fijado en una de esas pinturas. En este contexto, Garcilaso de la Vega, aunque menos explícito en cuanto a la naturaleza de la representación, ofrece antecedentes acerca de la dimensión activa de este tipo de representación. En el Cuzco, durante las festividades del Intiraymi, ciertos *kurakas* visitantes "traían pintadas las hazañas que al servicio del Sol y de los Incas habían hecho" (Garcilaso 1943 [1615]: 47).

El énfasis dado a la pintura en los diferentes registros históricos crea la apariencia de que esta

producción plástica agota los dominios de la representación. Sin embargo, la arqueología ha informado de numerosa iconografía producida mediante grabado. Esto último plantea interrogantes, cuya respuesta puede ser hallada en el reino de la palabra. Más precisamente, es en la traducción a nuestro lenguaje donde se aprecia la riqueza de sus significados. Según Ludovico Bertonio (1612), el aymara designa esta actividad a través de la palabra *quellcatha*, "que es propiamente afeitar, pintar, o rafeñar o dibuxar al modo de indios, que pintan los cátaros, y otros vafos" (1984 [1612]: 286). La misma designación sirve para significar el "efcruir como hazen los Epañoles" (1984: 286). A nuestro juicio, estas referencias ponen de manifiesto dos cuestiones de importancia: en primer lugar, la amplitud de dominios donde el *quellcatha* es posible y en segundo lugar, aunque menos evidente, la precisión acerca de la entrega de significados en el trabajo de representar.<sup>8</sup>

Estos significados, que rondan la narrativa del mito e intervienen en el amplio discurso plástico andino, amenazan con totalizar el problema de la representación. Ciertamente, sería un error pensarlo así, pues el hecho constatado sólo inaugura el fenómeno y es incapaz de agotar todos sus aspectos. Existen antecedentes que proporcionan importante información acerca de esta extensión fenoménica. En el mito de creación de las naciones referido por Cristóbal de Molina, se señala que:

el Hacedor empezó a hazer las gentes y naciones que en esta tierra ay y haciendo de barro cada nación pintándoles los trajes y vestidos que uno avía de traer y tener y los que avían de traer cavellos con cavello los que cortado cortado el cavello, y que conluyó cada nación dio la lengua que avía de hablar y los cantos que avían de cantar, y las sementes y comidas que habían de sembrar, y *acabado de pintar y hazer las dichas naciones* y de barro dio ser y anima a cada uno (Molina 1913 [1575]: 118, el subrayado es nuestro).

En el mito, la pintura o, más precisamente, el acto de pintar, juega un papel crucial en el paso entre dos estados en oposición: entre el "reposo" y el "movimiento". Así, *quellcatha* es intermedio entre las figuras de barro y la vida de las naciones, al tiempo que proporciona identidad. Permite una transformación del mundo recurriendo a su enorme eficacia simbólica.<sup>9</sup>

El poder contenido en este argumento mítico también fue desplegado en muchos contextos ritua-

les (véase Guamán Poma 1980 [1615]: 165, 241, 243). Es así como durante las fiestas de cosecha se "ofrecían (...) ganados grandes pintados de todos los colores" (1980 [1615]: 219). Este poder simbólico, sin duda estructurado y estructurador (Bordieu 1979), depositado en el *quellcatha*, es una dimensión del mundo andino pobremente explorada y su constatación propone interrogantes difíciles de resolver: ¿cuáles son sus símbolos; sus reglas; sus fundamentos; sus campos de operación? Todas estas preguntas nos asaltan, especialmente cuando enfrentamos registros "enigmáticos" cuyos testimonios distan de ser transparentes. Un ejemplo breve lo proporciona la primera visión indígena sobre el europeo que aun no conoce:

Como tuvo noticia Atagualpa Inga y los señores prencipales y capitanes y los demas yndios de la uida de los españoles se espantaron de que los cristianos no dormiese. Es que decía por que uelaban y que comia plata y oro ellos como sus caballos (...) y que de día y de noche hablauan cada uno con sus papeles, *quilca* (Guamán Poma de Ayala 1980 [1615]: 353).

Ciertamente, no es este el lugar para adentrarnos en estas complejidades; por ahora basta dejar sugerida la eficacia simbólica de la representación andina.

De este último conocimiento se desprende otra cuestión no menos importante, sobre la cual las crónicas son explícitas. Una actividad de esta naturaleza debió recaer en un especialista, un individuo que por razones desconocidas para nosotros detentaba ese poder simbólico. Entre las ordenanzas del Inka Atawallpa, recogidas por Guamán Poma, se menciona a los "pintores, que pintan en paredes y en quiro y en mate que le llaman Cuscoc" (1980 [1615]: 165).<sup>10</sup> La función de esta categoría de especialistas, que en ayмара se llama *Quellquericcofcocori*, *Llimphiri*" (Bertonio 1984 [1612]: 368), parece haber sido muy precisa y haber cubierto diversos dominios. En tal sentido, se ha sugerido que los tintoreros eran artesanos diferentes a los hilanderos y tejedores (Vreeland 1974), y probablemente esta división del trabajo pudo afectar también a la pintura sobre textiles (Rostorowski 1977: 239-240) y otros tantos objetos del mundo andino. La eficacia simbólica retenida en la representación parece no ser posible sin el desempeño del especialista, como lo ilustran registros etnográficos obtenidos en Toconce, una localidad andina situada aproximadamente 35 kilómetros al este del sector en estudio.

De acuerdo a la versión de los toconcinos, antes de que existiera su actual iglesia, la imagen de Santiago Apóstol—el santo patrono de esa comunidad—se encontraba depositada en una sencilla capilla construida junto a numerosas *chullpas* prehispánicas; los lugareños relatan que en esa época la figura de Santiago era pequeña, pero que trajeron a un maestro pintor desde Bolivia, para que "pintándolo, éste lo hiciera crecer":

Vino de Bolivia el retocador, era Domingo Yamque, ese retocó, ahí quedó grandecito el San Santiago ¡grande! el chiquito ha puesto en el corazón. Ahí está. (Víctor Berna, comunicación personal).<sup>11</sup>

Estas cualidades sagradas de la representación andina fueron bien percibidas por el español, quien no dudó en incluir esta práctica entre las "idolatrías" que debían ser perseguidas y extirpadas. En 1575, una disposición del virrey Francisco de Toledo fue explícita al respecto:

Ytem, porque de la costumbre envejecida que los indios tienen de pintar ídolos y figuras de demonios y animales a quien solían mochar en sus duhos, tianas, vasos, báculos, paredes y edificios, mantas, camisetas, lampas y casi en todas cuantas cosas les son necesarias, parece que en alguna manera conservan su antigua idolatría, proveeréis, en tratando en cada repartimiento, que ningún oficial de aquí adelante labre ni pinte las tales figuras so graves penas, las cuales executaréis en sus personas y bienes, lo contrario haciendo. Y las pinturas y figuras que tuvieran en sus casas y edificios y en los demás instrumentos que buenamente y sin mucho daño se pudieren quitar y señalaréis que pongan cruces y otras insignias de Xptianos en sus casas y edificios (Duviols 1977: 297-298).

## El contexto etnohistórico

Suponemos, sin duda, que los grabados ecuestres de Aiquina son posthispanos. Más aún, la inexistencia de registros etnográficos acerca de su producción sugiere una cronología colonial. La relevancia histórica de la amplitud, especificidad y variedad de dominios iconográficos durante ese mismo período, en especial desde el siglo XVII en adelante, parece corroborar este argumento temporal. Sin embargo, la variabilidad estilística del conjunto rupestre sugiere un intervalo de tiempo cuyo principio y final puede ser manejado en términos de un su-

puesto no informado que fije como límite máximo el siglo XVIII.

Delinear un panorama histórico para el área de estudio, que tome en cuenta la trama social a escala regional, no parece una empresa fácil. La real dispersión y aparente escasez de documentos coloniales afecta de manera importante este objetivo, situación suficientemente comentada por varios autores (p. e. Casassas 1974: 41; Hidalgo 1978: 56; Martínez, J. L. 1984: 2).

Aún no se publican noticias del siglo XVI para el área del Loa Superior, pero la carta del factor de Potosí, Juan Lozano Machuca (1581), proporciona indicios sobre el sistema de asentamiento y la movilidad indígena a nivel regional, entre el altiplano de Lípez, Atacama y la costa de Cobija. Al mismo tiempo, ofrece alguna información acerca de los recursos y grupos étnicos existentes. De acuerdo con la política administrativa de la época, señala la necesidad de reducir a los indios de Atacama, en uno o dos pueblos (1885: xxv-xvi).

Temprano en el siglo XVII, encontramos referencias de la localidad en estudio, en las que se menciona la iglesia de Aiquina (1612), su nexa con el curato de Chiu Chiu en 1616, a cuya parroquia Aiquina entrega tres cargas de maíz, y la existencia de un cacique principal en 1619. Uno de los datos más relevantes se refiere a los matrimonios y bautizos, en los que se percibe una significativa presencia —permanente y transitoria— de indios lípez (Al-dunate *et al.* 1986: 33).

Los originarios de Lípez aparecen congregándose fundamentalmente en los poblados de Chiu Chiu y Calama, aún cuando hay datos sobre su presencia también en Aiquina y Caspana y en las probables estancias ganaderas de Toconce e Incaliri. En esta época, Calama y Chiu Chiu aparecen vinculados a las rutas de pescado seco desde la costa hacia Potosí (...) en tanto que Aiquina y Caspana son centros agrícolas importantes en el abastecimiento de granos. Si sumamos el empleo ganadero de Toconce e Incaliri, observaremos que la presencia de los lípez abarca una amplia gama de actividades económicas (Martínez, J. L. 1986: 200).

Sin duda, esta situación va aparejada con la política de reducciones, que se hace efectiva con la administración de Toledo en 1570 en todo el virreinato del Perú, que junto a las encomiendas y pagos de tributos, alteran la vida indígena durante este siglo y los posteriores. En el ejercicio de este dominio, es ilus-

trativa la huida de don Pedro Liquitaya, curaca de Atacama la Alta, quien había sido juzgado y condenado a muerte por ser el sacerdote mayor de las "idolatrías", según relata el corregidor Gerónimo Contreras en 1638 (véase Martínez, J. L. 1985a).<sup>12</sup>

Esta noticia de la extirpación idolátrica en el área de estudio es coherente con las disposiciones toledanas, en especial con referencia a la sanción que sufre la práctica religiosa andina a nivel de los especialistas artesanos y de la liturgia, puesto que se prohíben los ritos, la pintura y el grabado (Duviols 1977: 297-298). Por este tiempo, la noción de idolatría comprendía no sólo la religión, sino variados aspectos culturales, sociales y económicos de las prácticas andinas (Duviols 1977: 293).

La administración española contaba con antecedentes más precisos a partir del Segundo Concilio realizado en 1567, gracias a los resultados de la primera encuesta sobre ritos efectuada por Polo de Ondegardo en 1559. Es entonces cuando, por primera vez, la Iglesia alerta oficialmente a los sacerdotes contra la duplicidad de los indios, que practican sus ritos valiéndose de fiestas religiosas católicas (Duviols 1977: 295).

Mas tarde, el Tercer Concilio en 1582, añade nuevas disposiciones. Prohíbe a los indios bautizarse con nombres indígenas, en la medida que estuviesen relacionados con las huacas o sus antepasados, y les obliga a utilizar nombres del santoral, con una salvedad para "los indios de los Andes, que se distinguían especialmente por dar el nombre de San Santiago al rayo (Illapa), divinidad particularmente venerada en la sierra y cuyo nombre llevaban muchos indígenas" (Duviols 1977: 305-306).

Durante el siglo XVIII, frente al profundo proceso de opresión ideológica y económica, la sociedad andina reacciona a través de la insurrección liderada por José Gabriel Tupac Amaru. Este movimiento social de gran significación y magnitud estaba basado en una visión de la historia andina, en cuyo futuro, el Inka debería regresar, para que todo mejoré, restaurando el orden tiempo-espacio (véase Szemisnki 1984).

En este contexto histórico social de la rebelión andina y de las percepciones e imágenes asociadas a los líderes étnicos, no deja de ser tentador sugerir un nexa entre el Inka Tupac Amaru y Santiago Apóstol, convenientemente silenciado por la administración colonial.<sup>13</sup>

Síntomas de esta relación los encontramos en las descripciones del Inka rebelde:

Oy lleba bestido de fondo y terciopelo con media blanca de seda. Sobre la casaca o volante trae lo que en su idioma llaman Unco los indios (...) bordado de oro sobre el fondo que es morado (...) Usa sombrero de tres picos bien armado con una sola pluma por un lado (...) Lleba dos soberbios cavallos en que regularmente hace su entrada a los pueblos con aderezo rico en realzes (Comité Arquidiocesano: 1983: 233).

Tupa Amaru quien montado en un caballo blanco y vestido de terciopelo negro, dirigía los ejércitos militares (Lewin 1963: 33).<sup>14</sup>

Los atributos y colores del vestuario del Inka y su caballo, presentan una sorprendente semejanza con los iconos de Santiago que actualmente existen en las iglesias del sur andino, algunas de las cuales se conservan desde tiempos coloniales.

La figura de Santiago-Illapa como forma simbólica constitutiva del mundo social andino, no fue totalmente silenciada en la documentación española. Durante la rebelión, Juan de Moscoso, obispo del Cuzco escribió al Visitador General en 1781:

que quantos retratos de Incas y antiguos restos de sus mayores se conservasen entre los indios (...) enteramente se prescriban extingan y consuman (...) que totalmente se extinga el uso de sus marchas (...) y que especialmente en las procesiones no se saque otro Estandarte Real, que el Soberano Católico que veneramos, aboliéndonse las costumbres de sacar en la festividad del Glorioso Apóstol San Tiago Patrón de este continente, y ciudad, que separadamente enarbolan los indios nobles con las imágenes esculpidas de sus gentiles reyes (Comité Arquidiocesano 1983: 277).

En este mismo contexto de evocaciones, resulta sugerente la actitud que tuvo Tupac Amaru en el pueblo de Santiago de Pupuja:

cuo cura havia pensado no admitirle por excomulgado pero por razones que no se explican (...) se le franqueó por último, y con esta ocasión logró un orden sereno a todos los de su infame comitiva para que ninguno causase el menor daño a sus vecinos que se cumplió con puntualidad. Estuvo allí poco más de tres horas y al despedirse puesto de rodillas besó la mano a dho cura (Comité Arquidiocesano 1983: 231).

Esta es una conducta del Inka bastante atípica. Hasta donde conocemos, habitualmente no entraba a las iglesias y hacía sus discursos cerca de los cementerios, apelando de este modo al nexo que el movimiento indígena había establecido con los antepasados. Esta "anomalía conductual" podría responder

a la advocación del pueblo de Pupuja, en cuya iglesia debió existir una imagen de Santiago Apóstol.

La importancia socio-simbólica del apóstol andinizado tiene, sin embargo, antecedentes tempranos. Un siglo antes, en 1656, el obispo de Guamaná, descubría un movimiento mesiánico en la provincia de Vilcashuamán, donde un nativo:

se fingió ser Santiago y dijo a los de su pueblo que se ausentaran de él porque se habría de asolar y destruir (...) y me ha informado el cura que ellos se fueron a un cerro a ofrecer un sacrificio (Marzal 1983: 1985).

Aunque no hay duda que desde el siglo XVI, Santiago-Illapa pasa a ocupar un lugar dentro de las deidades andinas, es probable que su poder se haya ido acrecentando con el tiempo. Cuando el viernes 18 de mayo de 1781 en el Cuzco, se ajusticiaba a José Gabriel Tupac Amaru, su esposa, hijos y varios de sus más cercanos seguidores, se dice que:

suceden algunas cosas que parecen que el diablo las trama y dispone para confirmar a estos indios en sus abusos, agujeros y supersticiones. Dígolo porque habiendo hecho un tiempo muy seco y días muy serenos, aquel amaneció tan atoldo que no se le vió la cara al sol, amenazando por todas partes a llover. Y a hora de las doce, en que estaban los caballos estirando al indio, se levantó un fuerte refregón de viento y tras éste un aguacero que hizo que toda la gente, y aún las guardias, se retirasen a toda prisa. Esto ha sido causa de que los indios se hayan puesto a decir que el cielo y los elementos sintieron la muerte del Inka que los españoles, inhumanos e impíos, estaban matando con tanta crueldad (Lewin 1963: 58).

Es probable entonces, que en el contexto de las prácticas sociales y las imágenes andinas exista una relación entre Santiago-Illapa y los líderes étnicos, quienes para ejercitar el poder político deben apelar a un conjunto emblemático, a símbolos de poder sobrenaturales contenidos en el icono del santo.<sup>15</sup> Por esto, no nos extraña la conducta de Tupaj Katari, líder étnico de la rebelión en el Alto Perú:

No sabía más lengua que la aymara, pero no ignoraba las máximas del usurpador efectaba según las noticias (...) una gran religión, con ademanes y genuflexiones violentos; quando entraba en las Iglesias, para lo que regularmente se hacía recibir bajo el Palio, persuadía a sus sequases le hablaba una imagen de Nuestra Señora, que tenía en una caja de cuija fingida consulta resultaba la muerte o el perdón del prisionero o reo que se le presentaban. Dezia tenía dominio sobre los elementos y para acreditarlo, sacaba el sable y embestia a los torbellinos de viento y polvo que regularmente se forman en la Puna y les hacia ver a los yndios los deshacia con facilidad a cuchilladas sin que le dañasen (Hidalgo 1983: 131).

También el área de estudio se integra al movimiento tupamarista. Según Hidalgo (1982: 195), San Pedro de Atacama se encontraba en un estado de agitación continua desde antes de la rebelión de Ingahuasi en 1775 y acogió bien el llamado de la rebelión general anunciado y liderado en estas tierras por Tomás Paniri, originario de Ayquina.<sup>16</sup>

Como en los casos anteriores, la imagen que nos llega del líder étnico local es muy significativa. En Chiu Chiu "entró con un sable en la cinta y una honda que traía terciada" (Hidalgo 1982: 217). Para el español, la ostentación de estos objetos debió significar una "declaración de hostilidad"; en cambio, el indígena debió reconocer en ellos y su portador las cualidades de una autoridad. Paniri había ocupado los cargos de cacique y alcalde, tenía un apellido que en la región del Loa Superior tiene especiales connotaciones ideológicas, demostraba conocer las noticias de costa a altiplano y se supone que era multilingüe (Hidalgo 1982: 214-217).

Finalmente, debemos hacer referencia a registros de los siglos XIX y XX. Sin duda, ellas no son directamente relevantes para el desarrollo de nuestro problema, sin embargo, testimonian de algún modo el "silencio" documental del período previo respecto a la andinización del apóstol Santiago. Con la disolución de los lazos coloniales, numerosas comunidades del sur boliviano, norte de Chile y noroeste argentino aparecen bajo la advocación del Santo. En el área de estudio, Toconce y Río Grande se suman a Socaire, la única comunidad con antecedentes coloniales de advocación a Santiago (Casassas 1974). Este notable aumento sólo puede ser entendido como la explicitación e institucionalización de una práctica andina hecha posible tras la "liberación" de las severas normas político-ideológicas de la administración española.

## JINETES GRABADOS, JINETES SAGRADOS: ICONOGRAFIA, ARREGLO ESTETICO Y CONTEXTOS DE SIGNIFICACION

### Iconografía rupestre

Hasta ahora, nuestro argumento central se ha permitido incluir los grabados ecuestres de Aiquina en un amplio conjunto de dominios iconográficos, carac-

terizados por la presencia de la figura del apóstol Santiago. Para sostener este razonamiento, hemos apelado al enorme peso simbólico que la historia andina reciente asigna a dicho santo; sin embargo, es evidente que el ingreso al problema tiene su raíz en la semejanza formal existente entre el arte rupestre y otros dominios de representación. Es por este motivo que no podemos escapar a los problemas planteados por la iconografía rupestre.

Entre las imágenes ecuestres del apóstol Santiago que nos han servido de base comparativa, se cuentan esculturas, pintura mural, dibujos y sobre-rrelieves. Independientemente de los materiales de manufactura, existen entre ellas algunas semejanzas básicas que pueden aislarse en los iconos más sencillos. Estos últimos son los que presentan mayores coincidencias formales con el arte rupestre, especialmente aquellos que aparecen asociados a los *misterios*. Desafortunadamente, no contamos con una muestra numerosa de tales objetos, pero intentaremos sacar partido de algunos ejemplares obtenidos en mercados de Sucre, Bolivia, y Calama, en Chile (Fig. 11), más un par publicado por Girault (1987) y G. Martínez (1988).

Un primer aspecto que llama la atención es la gran variabilidad en la confección de la imagen. Si bien todas ellas concuerdan en la representación de un hombre montando un caballo, es en sus detalles donde existe menor consenso. En general, el jinete presenta sombrero, capa y un objeto que alza en su mano libre (espada o látigo), pero existen versiones donde faltan al menos dos de estos elementos. En cuanto a la cabalgadura, es corriente destacar algunos aperos; sin embargo, riendas, montura y estribos se combinan, aparecen y desaparecen sin seguir una lógica matemática. Una situación similar se observa en relación al movimiento del animal; la frecuente actitud de saltar es en ocasiones totalmente minimizada mediante una rigidez convencional. En este campo iconográfico, cabe señalar la presencia discontinua de una segunda figura humana siempre bajo las patas del caballo. Finalmente, la imagen en sobrerrelieve ha sido lograda otorgando volumen a todo el diseño o parte de él, especialmente sus contornos. En todos los casos pareciera que la producción del significante intentara retener o evocar, mediante ciertas "convenciones gráficas" (Eco 1978: 225), la escultura del apóstol Santiago, tan frecuente en las iglesias del área andina.



Figura 11. Grabados ecuestres naturalistas, panel 2 Loa 37. La figura central mide unos 53 cm por 34 cm (foto Francisco Gallardo).



Figura 12. Diseños ecuestres incisos, panel 2 Loa 17/2. La figura central mide 27 cm de alto (foto Francisco Gallardo).

Los motivos rupestres de Aiquina presentan muchas semejanzas con las imágenes de los *misterios*, tanto en la combinación de elementos como en el rango de variabilidad. La serie formada por el conjunto de grabados se mueve desde un extremo esquematismo a un naturalismo que expresa claramente los elementos constitutivos, afectando la forma del icono y el número de convenciones gráficas incorporadas en cada diseño.

La fracción más naturalista agrupa cerca de un tercio de los grabados ecuestres registrados y la construcción del icono sigue ciertas reglas: el animal es representado con cuerpo, cabeza, orejas y cola fácilmente reconocibles. Lo mismo ocurre con las patas, las que varían en número (cuatro la mayor parte de las veces). El jinete comparte un esfuerzo similar de representación: normalmente es ejecutado de medio cuerpo y salvo raras excepciones sus manos portan objetos. El brazo que sostiene el artefacto nunca aparece extendido y levantado, más bien tiende a presentarse flectado hacia arriba. Debemos reconocer la importancia de este atributo, ya que este es seleccionado entre otras muchas posibilidades, sugiriendo una estrecha relación iconográfica con la imaginería religiosa de Santiago en el área Centro Sur Andina. En cuanto al otro brazo,

normalmente se extiende hacia el cuello del animal, sugiriendo la presencia de riendas.

Los restantes grabados ecuestres son menos explícitos y permanecen en un nivel de insinuación iconográfica (fig. 12). Los animales son esbozados, aunque todavía pueden reconocerse algunos elementos básicos, como cola y orejas, especialmente acentuados. Dentro de esta economía de elementos, el número de patas del animal se reduce a dos. Siguiendo esta misma lógica, la figura del jinete tiende a hacerse vaga y en muchas ocasiones sólo es identificable por extensión.

Las diferencias propuestas para estos dos grupos, que distan de ser perfectamente homogéneos entre sí, sugieren un manejo distinto de la técnica involucrada en la construcción del icono. Ciertamente, los medios de producción no pueden eludir su complicidad con el proceso de significación. Sin embargo, no parece contradictorio pensar que las gradaciones tecnológicas respondan también a un problema histórico. Por esto, nos atrevemos a sugerir que la mayor parte de los grabados naturalistas pertenecen a un período más temprano, basándonos principalmente en la idea de que el conocimiento de producir arte rupestre debió estar aún vivo en ese momento. Los restantes bajorrelieves pueden dis-

tribuirse en el tiempo posterior sin un lineamiento cronológico seguro.

## El arreglo estético

Nuestras observaciones acerca de la variabilidad de este conjunto iconográfico ecuestre, sugieren la existencia de ciertas reglas básicas de composición; una estética andina vaciada del lenguaje que le corresponde, pero cuyos contrastes y límites pueden ser imperfectamente fijados por la extensión del arte rupestre local mirado en su conjunto.

En cuanto a la técnica, llama la atención el vaciado—mediante la acción de raspar gruesa o finamente— de los cuerpos de la mayoría de las figuras humanas y animales. Este *continuum* en la ejecución es sometido a una ruptura cuando lo observamos desde el punto de vista de la forma; el tema del personaje montando una cabalgadura no forma parte de la tradición andina de representación, por tanto su producción debió ser el resultado de un profundo arreglo estético.

Pensamos que, para adquirir una cierta noción de este arreglo operado por el hombre andino en la producción del icono jinete, debemos explorar en las imágenes precolombinas que la figura ecuestre “reemplaza”.<sup>17</sup> El Santiago andino se asocia en los momentos tempranos de la Colonia con Illapa, la deidad del trueno, el rayo y el relámpago; la “fuerza genésico destructiva” que habita en el interior de los cerros. Desafortunadamente, no conocemos imágenes de Illapa, por lo cual debemos restringirnos a algunas descripciones tempranas de la deidad. Según el cronista Polo de Ondegardo (1571):

Después del Viracocha, y del Sol, la tercera Huaca y de más veneración era el trueno: al qual llamauan por tres nombres *Chuquiilla*, *Catuilla*, *Intuillapa*, fingiendo que es vn hombre que está en el cielo con vna honda y vna porra, y que está en su mano el llover y granizar y tronar (Polo de Ondegardo, en Girault 1988: 51).

Cristóbal de Molina (1575), el Cuzqueño, manifiesta que el Inka Yupanqui:

Hizo hacer casas al trueno; hizo hacer una estatua, figura de un hombre de oro, y hizo poner en el templo que hizo hacer para él en la ciudad del Cuzco y en todas las provincias (...) *Chuquiilla Illahuapa*, que era la *huaca* del relámpago, trueno y rayo, la cual *Huaca* era forma de persona,

aunque no le veían el rostro. Además tenía llauto de oro, y oregeras de oro y medalla de oro (1913 [1575]: 132).

Estas crónicas coloniales ofrecen un panorama de los atributos involucrados en la representación de Illapa; aunque imprecisos, autorizan pensar que se trata de una figura humana en asociación a ciertos objetos, lo cual deja al descubierto la radical diferencia que media entre ella y la iconografía que recrea a Santiago Apóstol, al tiempo que proporciona algunos elementos de análisis. Sin embargo, pesquisar este arreglo estético en el arte rupestre de Aiquina supone ingresar en un campo de estudio inexplorado, por tanto, sólo haremos unas cuantas observaciones provisionales.

Como hemos señalado, al contemplar el conjunto total de manifestaciones rupestres se aprecia continuidad en la técnica y discontinuidad en la forma. La mayor parte de los grabados no ecuestres representan animales, especialmente camélidos y algunas escasas figuras humanas. En las ocasiones en que estos elementos entran en relación formando un tema, parecen sugerir una “lógica de contigüidad”: la figura humana se asocia a camélido situándose delante o bien entre dos animales (figs. 13 y 14). Las reglas de composición para estos diseños son extremadamente poco variables; los camélidos son representados de perfil—mostrando desarticulaciones en algunos casos— y la figura humana es ejecutada de frente. Por último, estos diseños han sido producidos por raspado que afecta todo su campo interior y en general falta en ellos la expresión del movimiento.

Si bien los últimos cuatro principios son comunes a la mayoría de los grabados—incluidos los ecuestres— es sólo en el primero donde se observa una ruptura. Todos los restantes fueron activados en el arreglo estético, pues tanto el jinete como la cabalgadura responden a estos modos de ejecución, el primero de frente y el segundo de perfil. Intuimos de esta situación que el verdadero “arreglo” fue operado subiéndola una figura humana sobre un caballo (fig. 15). De hecho, existe un panel con abundantes representaciones ecuestres donde se observa una figura humana literalmente “parada” sobre el lomo del animal. Aunque esta representación no haya constituido necesariamente un estadio iconográfico, lo cierto es que la mayoría de los diseños ecuestres eliminan las piernas, sentando al

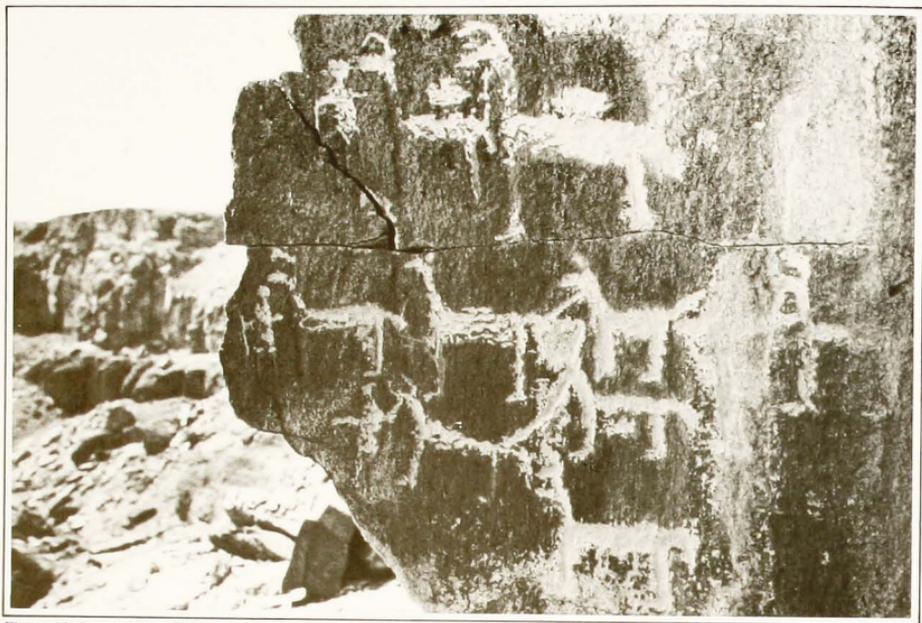


Figura 13. Panel 2 Loa 20/1, grabados de personajes y caravanas de camélidos (foto Francisco Gallardo).



Figura 14. Panel 2 Loa 19/1, pintura antropomorfa flanqueada por camélidos, colores rojo y ocre (foto Francisco Gallardo).

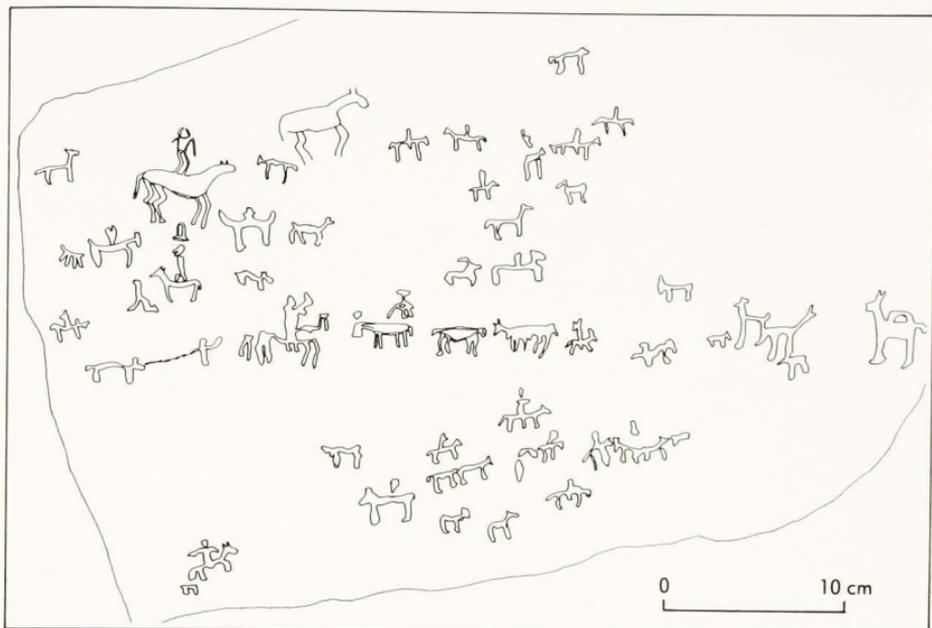


Figura 15. Panel localizado entre 2 Loa 36 y 2 Loa 37 (dibujo Bárbara Cases, original de Ismael Mascayano y Fernando Maldonado).

jinete, fundiendo al hombre con el animal, definiendo un nuevo orden o reestableciendo uno perdido.

### Jinetes sagrados y contextos de significación

El arte rupestre incorporado en bloques y paredes rocosas del río Salado y que ha servido de coartada para el presente trabajo, tiene algo de privado e íntimo. No fue fijado en lugares públicos de un núcleo aldeano donde pudo ser evidente para el visitante o viajero de paso; se localiza claramente separado del pueblo de Aiquina, junto al río y en las inmediaciones de terrazas de cultivo y corrales para el ganado. Un lugar donde pasaban gran parte de su tiempo los antiguos miembros de la comunidad (fig. 16) y otros individuos que por distintas razones sociales tenían derecho al uso de esas tierras. El trabajo cotidiano de las diferentes unidades domésticas se desarrollaba bajo los diseños de las imá-

genes grabadas en los muros de la quebrada, proporcionando límites precisos a un espacio sagrado. Era probablemente un elemento gravitante en la puesta en escena, en la actualización de un "drama" andino cotidiano.

Este argumento descansa en la lógica andina de representación, pues en el acto de significar desgarrando la piedra, de intervenir un entorno significado, buscando dar forma (*quellcatha*) a la figura ecuestre —y con seguridad a los otros diseños rupestres—, un especialista puso en juego un determinado poder, una práctica que responde a un orden, al tiempo que ordena. Usufructuando de la eficacia simbólica retenida y liberada en el *quellcatha*, lograba actuar sobre una contradicción cuyos elementos serían pobremente descritos mediante los conceptos de naturaleza y cultura. En este contexto, reivindicaba para sí y para la comunidad una autorización sagrada para intervenir un determinado lugar y definir su carácter de escenario cultural. En este punto debemos convenir que la multiplicidad de



Figura 16. Terrazas de cultivo abandonadas, al oeste del pueblo de Aiquina (foto Fernando Maldonado).

imágenes grabadas y pintadas no fueron hechas al mismo tiempo y, en consecuencia, una y otra vez debió renovarse o actualizarse esta arbitraria unidad de los opuestos.

La línea de razonamiento seguida hasta aquí propone un contorno bastante difuso y extremadamente general del dominio del arte rupestre andino, que no acierta en constatar las razones simbólicas que se urden en torno a la figura ecuestre. La tradición oral es enfática en manifestar la relevancia mítica de este jinete y su animal. Santiago Apóstol evoca al "Dios de los Cerros", merodea por sus alrededores en correrías que alcanzan el cielo, tiene su camino estrellado en la Vía Láctea, *Laccampuhauira* (Bertonio 1984 [1612]: 113). El Illapa del mundo inkaico se funde y transforma en esta nueva deidad, clave de un nuevo orden simbólico. El santo arrebatado a los conquistadores posee, como su antecesor, grandes poderes: maneja el rayo, el trueno y el relámpago. En sus manos, que se deslizan en

diferentes dominios de la vida social andina, está la capacidad de hacer llover y granizar —dar y castigar— y se le atribuye una enorme capacidad sexual, esencial en la creación y multiplicación de lo vivo.

La información etnográfica evidencia la fuerza recurrente de la imagen. Ella sustrae y concentra parte de ese poder y lo traslada activamente a la práctica del hombre andino. La incertidumbre de pequeñas o grandes empresas es reducida al activar su dimensión icónica; su especificidad es redefinida insistentemente, en un proceso de significación donde la "sustancia natural" y contexto del icono definen su significado.

La sugerencia de que esta categoría cognitiva evoca símbolos ordenadores de una totalidad incompleta en precario equilibrio, no puede eludir una cierta teleología mundana. Es por esta razón que el contexto de los grabados ecuestres se asume como significativo; su estrecha contigüidad con un amplio conjunto de terrazas agrícolas, canales, si-

los y corrales sugieren complicidad, fuerzan el establecimiento de una conexión ritual no informada. Nos hace suponer, no sin cierta aprensión, una relación activamente simbólica; una manipulación de una segunda contradicción, esta vez situada en el dominio de la producción agrícola y la multiplicación del ganado, o más precisamente, en la reproducción de la sociedad misma. La tierra húmeda que hace germinar la semilla y la unión sexual de los animales se vuelve fértil al activar la imagen genésica del Santiago andino.

En la actualidad, los espacios rituales han cambiado; son otros los escenarios de esta puesta en escena, y aunque el rito no es el mismo, hay en ellos una cierta rememoración del pasado. En el pueblo de Toconce, la fiesta con que se celebra al apóstol Santiago (fig. 17) requiere dedicación exclusiva por parte de los comuneros. A la aldea concurren decenas de visitantes, sus polvorientas calles se estremecen con la música de las bandas de bronce y los grupos de *sicus*. Agotadores bailes de promesas y procesiones interminables cargadas de devoción alteran la cotidianeidad de los pastores y agricultores toconcinos (fig. 18). En la intimidad de la iglesia —que sólo abre sus puertas en ocasiones de festejo comunal— y en el interior de la Sede Social del pueblo, se desarrollan rogativas y rituales. Con vino tinto y hojas de coca se sacralizan productos de la tierra. Papas, zanahorias y flores consagradas cuelgan finalmente de las andas que transportan la imagen de Santiago y la de la Virgen de Guadalupe —coprotagonista del ritual— que es traída del vecino pueblo de Aiquina, del cual es su patrona.

Uno de los momentos claves de este planteamiento dramático se desarrolla al exterior de la iglesia, en el espacio delimitado por los muros que la rodean y que está adyacente a numerosas terrazas agrícolas y corrales para el ganado. En procesión, Santiago y la Virgen son trasladados alrededor del templo, en sentido contrario a las manecillas del reloj; las imágenes son depositadas en los cuatro altares levantados en las esquinas del patio amurallado, momento en que la música y el baile cesan para dar paso a una plegaria efectuada por uno de los *yatiri* comunales, el que ruega ante la imagen de Santiago, solicitando fertilidad para los campos, multiplicación de los animales y salud para la gente.

En este contexto etnográfico se deslizan algu-

nas sugerentes analogías con el problema de estudio. Se evidencia una relación significativa en la activación de la imagen ecuestre del apóstol Santiago al amparo de las terrazas de cultivo, canales y corrales. Desafortunadamente, el proceso ritual es un punto sobre el cual poco podemos profundizar, pues nuestros registros arqueológicos son pobres en tal dirección; el desarrollo de un argumento interpretativo en estas condiciones sería pura especulación.

Los procesos sígnicos estructurados en relación a este grabado ecuestre que evoca a Santiago y cuya especificidad contextual atisbamos tímidamente, podría ser considerado un logro de interpretación satisfactorio. No obstante, el valor del símbolo puesto en juego no radica exclusivamente en su teleología, pues la comunidad no sólo apela a la imagen para hacerla “producir”; el símbolo actualizado forma parte de un discurso cultural capaz de organizar una multiplicidad de dominios diferentes. Su poder descansa en que el mismo es “fuerza social” (Eco 1980: 191). Es por esta razón que el arte no es una respuesta al ambiente o un epifenómeno de la economía, él es parte inseparable en la construcción de las estrategias sociales.

Sabemos que, desde al menos el siglo XVII, la región atacameña sufría los efectos devastadores de la acción política, económica e ideológica de la administración colonial. Los habitantes del área son reducidos a pueblos, pagan tributos y se ven envueltos en ominosos procesos de extirpación de idolatrías. Derrotados, pero no totalmente vencidos, estos hombres andinos organizan una resistencia cultural. Elaboran un discurso contestatario y organizan una práctica subversiva ante el orden impuesto por la fuerza. El arte rupestre que sirve de material empírico para este trabajo, da cuenta en su propio dominio de este fenómeno. Los habitantes de Aiquina colonial transgreden activamente las prohibiciones españolas; producen sus *quellca* proscritas y en ese acto apelan a la imagen de un Santiago silenciado mediante ordenanzas. Por estas razones, no es extraño que sea precisamente esta comunidad la que tenga una participación tan activa en la rebelión general de 1778 y que —como líder étnico— Tomás Paniri incluya entre sus símbolos de poder político la espada y la honda evocando el poder del Santiago-Illapa.<sup>18</sup>



Figura 17. Escultura del Apóstol Santiago, Patrono de la comunidad de Toconce (foto Francisco Gallardo).



Figura 18. El Santo es transportado en procesión al inicio de las festividades (foto Francisco Gallardo).

## CONCLUSIONES

Por décadas los estudiosos del arte rupestre se han sumido en el venerable acto de "coleccionar mariposas", acumulando los innumerables "especímenes" en cuidadosas y bien ilustradas publicaciones. Las esperanzas de esta paciente actividad, rica en esteticismo occidental, se han cifrado en que la taxonomía y la estadística del conjunto de diseños rupestres podrían informar acerca de su significado. La lógica de esta empresa, aún sin resultados positivos, pareciera haber equivocado el rumbo y frustrado el intento, pues ésta pareciera no ser coherente con la naturaleza del fenómeno cultural en estudio. El error básico de esta estrategia radica en su apego a la metodología de las ciencias naturales, a la búsqueda de modelos que impongan un orden exterior —un orden lógico formal— a los hechos de la cultura (Lewis-Williams 1983). La práctica artística del hombre no responde al orden de la ecología, se desarrolla en un universo de símbolos cuyas reglas arbitrarias sólo pueden ser decodificadas histórica-

mente. La naturaleza de la cultura no está en la naturaleza.

Es por esta razón que las escasas investigaciones concernientes al arte rupestre que han proporcionado análisis estimulantes, son aquellas que consideran esta expresión como "vehículos de significación" (Geertz 1983: 118), o más precisamente como categorías simbólicas embebidas en una determinada práctica social. Los trabajos interpretativos que relacionan el arte con el mito y el ritual Kung Xam sudafricano (Lewis Williams 1981, 1982 y 1985); con el *dreamtime* de los aborígenes australianos (Faulstich 1986); o con el mito de *Yakana* en el mundo andino (Berenguer y Martínez 1986, 1989) muestran este buen síntoma. Sin embargo, da la impresión que estas aproximaciones sobredimensionan el aspecto narrativo-comunicativo de los temas de arte parietal por sobre su especificidad contextual. Es quizás debido a este aspecto que los estudios referidos dejan entrever una concepción estática del proceso cultural —donde el arte y su entorno son vistos como la ilustración de un mito o

ritual— sometido a reglas de identidad invariables. No podemos caer en el absurdo de creer que el mito, el ritual, el arte y todos sus campos de operación se espejan unos a otros eliminando la especificidad de cada contexto de significación. A partir de nuestra experiencia, sugerimos que el significado del arte sufre una dependencia contextual; es en los límites de prácticas simbólicas concretas, de la actualización social del símbolo, donde es posible recortar significados que nunca van más allá de su coyuntura histórica.

Desde esta perspectiva, hemos examinado el arte rupestre de Aiquina enfatizando el aspecto activo de la práctica social andina colonial. Asimismo, desde una óptica metodológica, hemos considerado las rupturas como puntos privilegiados de análisis histórico (Foucault 1972), dado prioridad a las estrategias sobre las reglas (Bordieu 1988) y buscado apoyo para nuestro argumento en las tensiones simbólico-sociales bajo las cuales este arte fue producido.

Sin duda, este estudio inaugura nuevos campos de análisis arqueológico en el dominio del "arte rupestre", que en el futuro deberán ser precisados e informados en profundidad; si nuestra aproximación interpretativa desea cohabitar en las cercanías de los acontecimientos que produjeron el registro arqueológico, debe entonces des-centrar sus teorías y metodologías, intentando constituir el fenómeno humano-social, revelando su reglas propias y arbitrarias, sin reducirlas a modelos cuyas funciones e interdependencias son preestablecidas.

Siguiendo esta vía podremos llegar a describir, interpretar y evocar la práctica cultural del hombre en el pasado:

El mundo fenoménico tiene su estructura, su propio orden y su propia legalidad que puede ser revelada y descrita. Pero la estructura de este mundo fenoménico no capta aún la relación entre él mismo y la esencia (Kosik 1967: 27-28).

Falta entonces, acceder a niveles más profundos, identificar las contradicciones sociales de fondo, que en la vuelta al fenómeno permitan una explicación dialéctica. Únicamente siguiendo esta dirección podremos constituir la unidad del acontecimiento histórico y alcanzar una ontología del ser social,<sup>19</sup> que no aspire a ser ciencia oficial, una administradora institucional de la "verdad".

Santiago, 1988

AGRADECIMIENTOS. Comprometen nuestra gratitud los comuneros de Toconce, Turi y Aiquina; Peter Kvietok del American Museum of Natural History y los colegas del Museo Chileno de Arte Precolombino, especialmente Luis Cornejo, José Luis Martínez y Pedro Mege, quienes hicieron algunas críticas de fondo a un manuscrito preliminar. Finalmente, agradecemos a la Sociedad de Arte Precolombino Nacional y al Museo Chileno de Arte Precolombino por su generoso apoyo en las tareas de registro del arte rupestre del río Loa Superior.

## NOTAS

<sup>1</sup> Proyecto FONDECYT 1024-88.

<sup>2</sup> a) En este trabajo usamos la palabra arte para designar un acto comunicativo (véase Hatcher 1985: 135-166), un lenguaje simbólico con el poder de estructurar el universo humano (Cassirer 1976: 206-251).

El arte, en sentido ontológico, es una reproducción del proceso según el cual el hombre concibe la propia vida en la sociedad y naturaleza, con todos los problemas, con todos los principios promotores, obstaculizadores y demás que determinan la vida, como referida a sí propio (Lukács, en Holz *et al.* 1971: 40).

El arte puede ser entendido como una práctica "poética", estructurada y estructuradora, cuyas reglas, dominios y contextos sólo pueden ser descritos y decodificados de acuerdo a sus propias coordenadas histórico-sociales.

b) En beneficio del diálogo, la categoría "arte rupestre" se utiliza convencionalmente para designar grabados, pinturas y pictogramas hechos sobre superficies rocosas generalmente no transportables.

<sup>3</sup> En el presente trabajo hemos utilizado algunos dibujos confeccionados por los arquitectos Ismael Mascayano y Fernando Maldonado en la década de los 60, que fueron realizados dentro del proyecto "Patrones de Asentamiento en la región del Río Salado" (Depto. de Antropología, Universidad de Chile) dirigido por Mario Orellana R.

<sup>4</sup> Este registro fue elaborado por Francisco Gallardo y Fernando Maldonado durante una temporada de campo en 1986.

<sup>5</sup> Según Geertz (1983: 120), la semiótica no es un formalismo, sino un medio para entender la vida social de los signos.

To be effective use in study of art, semiotics must move beyond the consideration of signs as means of communication, code to be deciphered. It is not a new cryptography that we need (...) but a new diagnostics, a science that can determine the meaning of things for the life that surrounds them (1980: 120).

<sup>6</sup> Esta información nos fue proporcionada por Peter Kvietok del American Museum of Natural History de Nueva York, quien nos facilitó copias de los registros originales de Banderier y fotografías del objeto descrito. Este último aparece publicado en Bird (1962).

<sup>7</sup> Gisbert (1980: 22-25) menciona a la deidad del volcán Sabaya (Salar de Coipasa, Bolivia), como una figura ecuestre que ella identifica como San Martín de Tours, y que es interpretado por los indígenas como Santiago Apóstol.

<sup>8</sup> Porras Barrenechea sostiene que "la ausencia de una escritura fonética fue reemplazada entre los Incas por dos imperfechos sistemas nemotécnicos (...) Quipu y Quilca" (1951: 32, el subrayado es nuestro). Por consiguiente, la representación andina puede ser vista como una "escritura subdesarrollada". Al respecto, los comentarios sobran. Si bien es cierto que la escritura española fue designada por los andinos mediante la palabra quechua *quilca*, esto no significa que el hombre andino haya aceptado ver en la escritura algo que sólo es pertinente para nosotros. Más bien, debió observar en ella su carácter de "dibujos", respecto a los cuales podía establecerse una determinada relación de comunicación.

<sup>9</sup> Ver Lévi-Strauss (1970: 138-185).

<sup>10</sup> Guamán Poma de Ayala (1980 [1615]: 758) hace referencia a un especialista que es parte de la burocracia estatal inca, el *Quilca camayoc*, quien poseía un *quipu* teñido de colores para efectuar sus labores de registro. Este hecho nos llama poderosamente la atención, pues los *quipu* "contables" en ese período eran de lana con colores naturales.

<sup>11</sup> Información recogida por Varinia Varela, mayo 1989.

<sup>12</sup> Es una época en la que la actividad de extirpación de idolatrías está en su apogeo. Dos breves ejemplos procedentes del área Centro Sur Andina ilustran esta situación. En la carta del Obispo de Arequipa al Rey, relativa a la Visita hecha al Partido de la Costa de Arica en 1636, se menciona: "que ha hecho derribar las guacas que hallo ser ocasion de supersticiones e ydolatria" (Hidalgo 1985: 83); también en la Visita hecha a Concepción de Chupac en 1613, se ordena quemar todo lo que se emplee en cultos idolátricos, incluyendo los "mates pintados y vasos de plata que han servido para dar de comer y beber al trueno" (Duvivols 1977: 306).

<sup>13</sup> Estamos suponiendo una represión generalizada, que niega todo lo que forma parte de la antigua cultura y sus nuevas formas de expresión. Por ejemplo, la prohibición de Arriaga respecto al uso del nombre Santiago se hace efectiva a través de los siglos y en todos los Andes, constatándose su ausencia o escasez en el ámbito indígena, véase Comité Arquiudocesano (1983: 258 y 264), para el Cuzco; Hidalgo *et al.* (1988) para Belén (Arica) en 1813; Hidalgo (1978) para Atacama en 1804 y, en la región de estudio entre 1892 y 1946, Martínez (1984a Ms).

<sup>14</sup> Obviamente el caballo es un elemento que por lo menos a partir del siglo XVII, fue considerado como la concesión de un honor y por tanto usado por los indígenas de mayor prestigio social (véase Szeminski 1984: 167).

<sup>15</sup> Sobre la significación sociopolítica de los símbolos de poder, véase Abner Cohen (1979) y J.L. Martínez (1986a; 1989).

<sup>16</sup> En el origen de este contexto político y social, se sitúan innumerables abusos de corregidores y curas, que en la práctica van produciendo las enormes diferencias ideológicas entre españoles e indígenas (véase Hidalgo 1982).

<sup>17</sup> Es corriente entre los antropólogos e historiadores andinos recurrir al sincretismo como un mecanismo de cambio en los Andes durante el período posterior a la conquista hispana. En general, el concepto supone un proceso donde el discurso hegemónico del español es utilizado para disfrazar un discurso indígena reprimido. La idea de que la cultura cambia de forma pero no de contenido es un principio "estructuralista vulgar" y no alcan-

za a captar que los procesos de "traducción cultural" proponen acontecimientos totalmente nuevos, aunque ciertamente enraizados en una determinada práctica cultural que cambia en sus propios términos.

<sup>18</sup> Emilio Choy (1958), en un documentado informe acerca del apóstol Santiago en contextos pre y post conquista, concluía que los españoles silenciaron y reprimieron la interpretación indígena del Santo pues, "en la peligrosa conversión de las creencias, el rayo de Santiago opresor transferido al indígena podría ser el Yllapa libertador" (1958: 272).

<sup>19</sup> "La historia no es ciencia (...) los sucesos históricos pertenecen a la ontología" (Lukács, en Hauser 1979: 19). "El objeto de la ontología es lo realmente existente respecto a su ser y encontrar las diversas fases y transiciones dentro de lo existente" (Lukács en Holz *et al.*, 1971: 21).

## REFERENCIAS

- ALDUNATE C. Y V. CASTRO  
1981 *Las chullpa de Toconce y su relación con el poblamiento altiplánico en el Loa superior, Período Tardío*, Eds. Kultrún, Santiago.
- ALDUNATE, C.; J. BERENGUER; V. CASTRO; L. CORNEJO; J.L. MARTÍNEZ Y C. SINCLAIRE  
1986 *Superología y asentamiento en la región del Loa Superior*, Dirección de Investigación y Bibliotecas, Universidad de Chile, Santiago.
- ALFARO, L.  
1978 "Arte rupestre en la cuenca del río Doncellas (provincia de Jujuy, República Argentina)". *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología* XII: 123-146, Buenos Aires.
- ARRIAGA, J. DE  
1968 "La extirpación de idolatrías del Perú". *Biblioteca de Autores Españoles*, t. 209: 191-277, Eds. Atlas, Madrid.
- BERENGUER, J.; V. CASTRO; C. ALDUNATE; C. SINCLAIRE Y L. CORNEJO  
1985 "Secuencia del arte rupestre en el Alto Loa: una hipótesis de trabajo". *Estudios en Arte Rupestre*, C. Aldunate, J. Berenguer y V. Castro (Eds.), pp. 87-108, Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.
- BERENGUER, J. Y J.L. MARTÍNEZ  
1986 "El río Loa, el arte rupestre de Taira y el mito de Yakana". *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* I: 79-99, Santiago.
- 1989 "Camelids in the Andes: rock art, environment and myths". *Animals Into Art*, H. Morphy (Ed.), pp. 390-416, Unwin Hyman, London.
- BERTONIO, L.  
1984 *Vocabulario de la Lengua ayмара*, Ediciones Ceres-IFEFA-MUSEF, Cochabamba.
- BIRD, J.  
1962 *Art and Life in Old Peru: An Exhibition*, The American Museum of Natural History, New York.

- BONAVIA, D.  
1974 *Ricchata Quellcani*, Fondo del Libro del Banco Industrial del Perú, Lima.
- BORDIEU, P.  
1979 "Symbolic Power". *Critique of Anthropology* 4: 77-85, London.  
1988 *Cosas dichas*, Gedisa, España.
- CÁCERES, J.  
1963 "La cerámica de los diaguitas protohistóricas". *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología* 4: 161-183, Buenos Aires.
- CASASSAS, J.  
1974 *Iglesias y capillas en la región atacameña*, Universidad del Norte, Antofagasta.
- CASSIRER, E.  
1976 *Antropología filosófica*, Fondo de Cultura Económica, México.
- CHOY, E.  
1958 "De Santiago Matamoros a Santiago Mataindios". *Revista del Museo Nacional* XVII: 195-271, Lima.
- COHEN, A.  
1979 "Antropología política. El análisis del simbolismo en las relaciones de poder". *Antropología Política*, J. Llobera (comp.), pp. 55-82, Editorial Anagrama, Barcelona.
- COMITÉ ARQUIDIOCESANO DEL BICENTENARIO TUPAC AMARU  
1983 *Tupac Amaru y la Iglesia*, Banco de Los Andes, Edbanco, Lima.
- DONNAN, C.  
1978 *Moche Art of Peru*, Museum of Cultural History, University of California, Los Angeles.
- DUVIOLS, P.  
1977 *La destrucción de las religiones andinas*, Universidad Nacional Autónoma, México.
- ECO, U.  
1978 *La estructura ausente*, Editorial Lumen, Buenos Aires.  
1980 *Signo*, Editorial Labor, Barcelona.
- FAULTISCH, P.  
1986 "Pictures of the Dreaming: Aboriginal rock art of Australia". *Archaeology* 39 (4): 18-25, Boston.
- FERNÁNDEZ, J.  
1972-73 "Arqueología de la caverna del Indio (Pisungo, Depto. de Humahuaca, Jujuy)". *Anales de Arqueología y Etnología* XXVII-XXVIII: 19-37, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza.
- FERNÁNDEZ DISTEL, A.  
1976-80 "El arte rupestre en el área de Huachichocana". *Runa* XIII (1-2): 69-77, Buenos Aires.  
1988 "La cueva con pictografías de San Lucas, depto. Valle Grande, Jujuy, Argentina: informe preliminar". *Boletín SIARB* 2: 53-60, La Paz.
- FOUCAULT, M.  
1972 *La arqueología del saber*, Siglo XXI, México.
- GARCILASO DE LA VEGA, I.  
1943 *Los comentarios reales de los Incas*, Tomo II, [1615] Emecé Editores, Buenos Aires.
- GEERTZ, C.  
1973 *The interpretation of Cultures*, Basic Books Inc. Publishers, New York.
- 1983 *Local Knowledge: Further Essays in Interpretative Anthropology*, Basic Books Inc. Publishers, New York.
- GIRAULT, L.  
1987 *Kallawayá. Curanderos itinerantes de los Andes*, Impresores Quipus, La Paz.  
1988 *Rituales en las regiones andinas de Bolivia y Perú*, Ediciones Ceres, La Paz.
- GISBERT, T.  
1980 *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, Gisbert y Cía. Libreros Editores, La Paz.
- GUAMAN POMA DE AYALA, F.  
[1615] XXI, México.
- HATCHER, E.P.  
1985 *Art as Culture*, University Press of America Inc., Lanham.
- HAUSER, A.  
1979 *Conversaciones con Lukács*, Guadarrama, Barcelona.
- HERNÁNDEZ, M. Y M. PODESTA  
1979-82 "Las pinturas rupestres del Alero de las Circunferencias (Depto. Humahuaca, Prov. de Jujuy)". *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología* 9: 37-58, Buenos Aires.
- HIDALGO, J.  
1978 "Incidencia de los patrones de poblamiento en el cálculo de la población del Partido de Atacama, desde 1752 a 1804. Las revisitas inéditas de 1787-1792 y 1804". *Estudios Atacameños* 6: 53-111, San Pedro de Atacama.  
1982 "Fases de la rebelión indígena de 1781 en el Corregimiento de Atacama y esquema de la inestabilidad política que la precede 1749-1781. Anexo: dos documentos inéditos contemporáneos". *Chungara* 9: 192-246, Arica.  
1983 "Amarus y Cataris: aspectos mesiánicos de la rebelión de 1781 en Cusco, Chayanta, La Paz y Arica". *Chungara* 10: 117-138, Arica.
- HIDALGO, J.; P. AREVALO; M. MARSILLI Y C. SANTORO  
1988 "Padrón de la Doctrina de Belén en 1813: un caso de complementariedad tardía". *Documento de Trabajo* 4, Facultad de Estudios Andinos, Universidad de Tarapacá, Arica.
- HOCQUENGHEM, A.M.  
1984 "Moche, mito, rito y actualidad". *Allpanchis* XX (23): 145-160, Cusco.
- HODDER, I.  
1985 "Postprocessual Archaeology". *Advances in Archaeological Method and Theory*, M. Schiffer (Ed.), vol. 8: 1-26, Academic Press, New York.  
1988 *Interpretación en arqueología*, Editorial Crítica, Barcelona.
- HOLZ, H.; L. KOFLER Y W. ABENDROTH  
1971 *Conversaciones con Lukács*, Alianza Editorial, Madrid.
- KOSIK, K.  
1967 *Dialéctica de lo concreto*, Grijalbo, México.

- LE PAIGE, G.  
1958 "Antiguas culturas atacameñas en la cordillera chilena". *Anales de la Universidad Católica de Valparaíso* 4-5: 1-14, Valparaíso.
- 1965 "San Pedro de Atacama y su zona (14 temas)". *Anales de la Universidad del Norte* 4: 1-31, Antofagasta.
- LEVI-STRAUSS, C.  
1970 "La eficacia simbólica". *Antropología Estructural*, pp. 138-185, EUDEBA, Buenos Aires.
- LEWIN, B.  
1963 *La insurrección de Tupac Amaru*, EUDEBA, Buenos Aires.
- LEWIS-WILLIAMS, J.D.  
1981 *Believing and Seeing. Symbolic Meaning in Southern San Rock Paintings*, Academic Press, London.
- 1982 "The Economic and Social Context and Southern San Rock Art". *Current Anthropology* 23 (4): 429-449.
- 1983 "Introductory Essay: Science and Rock Art". *South African Archaeological Society*, Goodwin Series 4: 3-13.
- 1985 "The San Artistic Achievement". *African Arts* XVIII (3): 54-59.
- LOZANO MACHUCA, J.  
1985 "Carta del Factor de Potosí... al Virrey del Perú en [1581] donde se describe la provincia de los Lípez". *Relaciones Geográficas de Indias, Perú*, Tomo II, Apéndice II: XXI-XXVIII, Madrid.
- MARTÍNEZ, G.  
1983 "Los Dioses de los Cerros en los Andes". *Journal de la Societé des Americanistes* LXIX: 85-115.
- 1988 *Una mesa ritual en Sucre*, Hisbol, La Paz.
- MARTÍNEZ, J.L.  
1984 (Ms) "Dinámicas de un sistema de asentamiento: Las Actuales Comunidades del Alto Loa. Informe de avance de investigación". Proyecto DIB-UCH 51435-864 F. Ms. pp. 42, Santiago.
- 1984a (Ms) Transcripción Paleográfica de "Relación de Matrimonios entre Toconocinos y Contrayentes Residentes en el Pueblo de Toconce entre los años 1892 y 1946". Parroquia de Chiu-chiu, Libro V de Matrimonios de la parroquia de San Francisco de Chiu-chiu, 42 pp.
- 1985 "La Formación del Actual Pueblo de Toconce. Siglo XIX". *Chungara* 15: 99-124, Universidad de Tarapacá, Arica.
- 1986 "Los Grupos Indígenas del Altiplano de Lipéz en la Subregión del río Salado". Actas del X Congreso Chileno de Arqueología. *Chungara* 16-17: 199-201, Universidad de Tarapacá, Arica.
- 1986a El "Personaje Sentado" en los Keru: Hacia una identificación de los Kuraka andinos". *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 1: 101-124, Santiago.
- 1988 "Kurakas, Rituales e Insignias: Una Proposición". *Histórica* XII (1): 61-74, Lima.
- MARZAL, M.  
1983 *La transformación religiosa peruana*, Universidad Católica del Perú, Lima.
- MATOS, R. Y J. RICK  
1978 "Los Recursos Naturales y el Poblamiento Prececrámico en la Puna de Junín". *Revista del Museo Nacional* XLIV: 23-24, Lima.
- MC GHEE, R.  
1977 "Ivory for the Sea Woman: The Symbolic Attributes of a Prehistoric Technology". *Canadian Journal of Archaeology* 1: 141-149.
- MILLER, D. Y C. TILLEY  
1984 *Ideology, Power and Prehistory*, Cambridge University Press, Cambridge.
- MOLINA, C. DE  
1913 "Relación de las Fábulas y Ritos de los Ingas".  
1975 *Revista Chilena de Historia y Geografía* 9: 117-190, Santiago.
- MUELLE, J.C.  
1970 "Las pinturas de Toquepala". *100 años de arqueología del Perú*, R. Ravines (Comp.), pp. 151-154, IEP, Lima.
- NIEMAYER, H.  
1961 "Excursiones a la sierra de Tarapacá. Arqueología, Toponimia, Botánica". *Revista Universitaria* XLVI: 97-102, Universidad Católica de Chile, Santiago.
- NÚÑEZ, L.  
1983 *Paleoindio y Arcaico en Chile*, Ediciones Cuicuilco, ENAH, México.
- 1985 "Petroglifos y Tráfico en el Desierto Chileno". *Estudios en Arte Rupestre*, C. Aldunate, J. Berenguer y V. Castro (eds.), pp. 243-264, Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.
- ORELLANA, M.  
1963 "Las Pinturas Rupestres del Alero de Ayquina". *Revista Mapocho* 3: 153-158, Santiago.
- 1965 "Informe de la Primera Fase del Proyecto Arqueológico Río Salado". *Antropología* 3: 81-117, Universidad de Chile, Santiago.
- 1968 "Tipos Alfareros de la Zona del Río Salado". *Boletín de Prehistoria* (1): 3-31, Universidad de Chile, Santiago.
- PORRAS, R.  
1951 *Mito, Tradición e Historia del Perú*, Imprenta Santa María, Lima.
- ROSTWOROWSKI, M.  
1977 "Pescadores, Artesanos y Mercaderes Costeños en el Perú Prehispanico". *Etnia y Sociedad*, pp. 211-271, Estudios Peruanos, Lima.
- SANTORO, C. Y P. DAUELSBERG  
1985 "Identificación de indicadores Tempo-Culturales en el Arte Rupestre del Extremo Norte de Chile". *Estudios en Arte Rupestre*, C. Aldunate, J. Berenguer y V. Castro (Eds.), pp. 69-86, Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.
- SCHAEDEL, R.  
1970 "Murales Mochicas en Pañamarca". *100 Años de*

- Arqueología en el Perú*, R. Ravines (Comp.), pp. 309-320, Instituto de Estudios Peruanos, Lima.
- SPAHN, J.  
1976 "Gravures et Peintures Rupestres du Désert d'Atacama (Chili)". *Bulletin de la Société Suisse des Américanistes* 40: 29-36, Ginebra.
- SHANKS, M. Y C. TILLEY  
1987 *Re-Constructing Archaeology*, Cambridge University Press, Cambridge.
- SZEMINSKI, J.  
1984 *La Utopía Tupamarista*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.
- TABOADA, F.  
1988 "Arte Rupestre de Chiripaca". *Boletín SIARB* 2: 29-36, La Paz.
- TELLO, J.  
1970 "Sobre el Descubrimiento de la Cultura Chavín en el Perú". *100 Años de Arqueología en el Perú*, R. Ravines (Comp.), pp. 69-110, Instituto de Estudios Peruanos, Lima.
- TOLOSA, B.  
s/f *Pictografía Rupestre*, Departamento del Loa, Antofagasta.
- VERGARA, L.  
1897 "Piedras Escritas de Quillagua". *IV Congreso Científico General Chileno*, pp. 354-364, Talca.
- VREELAND, J.  
1974 "Procedimiento para la Evaluación y Clasificación del Material textil andino". *Arqueológicas* 15: 70-96, Lima.
- WHITE, L.  
1982 *La ciencia de la Cultura*. Editorial Paidós, Buenos Aires.

## A PARTIR DE LOS COLORES DE UN PAJARO...

Verónica Cereceda

*Agradecemos al Instituto Francés de Estudios Andinos la posibilidad que nos ofreció de realizar, en 1979, un trabajo de campo en la comunidad de Chuani, valle de Ambaná (La Paz, Bolivia), cuyo resultado fue precisamente este texto. Agradecemos también a la Pontificia Universidad Católica de Lima que nos apoyó con una beca para este mismo propósito. A partir de los colores de un pájaro... fue presentado para obtener el Diplôme d'Etudes Approfondies, en la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales de París, en 1981. Es, pues, un texto de varios años atrás. Con correcciones y actualizando algunos ejemplos, lo entregamos hoy para su publicación.*

### UN TEXTO DEL MUNDO NATURAL

Los colores de una creencia

Los viajeros que recorren las altas cordilleras andinas, a pie o en camiones, van a menudo atentos a la presencia de un pájaro que puede cruzárseles en el camino. Se trata de un pájaro muy hermoso, de grandes manchas blancas y negras, llamado *allqamari* – o, más familiarmente, Mariano o María –<sup>1</sup> y considerado como un buen augurio en los viajes. En algunas regiones, la presencia de este pájaro se interpreta de acuerdo a otras señales que lo acompañan: ver al *allqamari* es siempre suerte, pero si

viene volando y se posa, la señal no es tan positiva como si el pájaro emprende el vuelo al paso de los viajeros. En otras zonas, como en el valle de Ambaná,<sup>2</sup> basta verlo de lejos, volando o no, para considerarlo un buen presagio. Los choferes de los camiones suelen, entonces, aminorar la marcha para gritar alegremente: “¡Suerte, Mariano, suerte, María!”<sup>3</sup>, mientras los pasajeros, entre ceremoniosos y sonrientes, alzan sus sombreros en señal de saludo.

Si el ave mira a alguien directamente a los ojos, se dice que éste conseguirá todo lo que se ha propuesto, y que la suerte del viajero será tanto mejor si ve pasar a los *allqamari* en parejas.

Pero hay que cruzarse con este pájaro sólo en una determinada etapa de su vida, cuando es adulto, ya que ni de polluelo ni de viejo implica el mismo augurio. De pequeño es de un color castaño, medio plumizo e indefinido, (“café”), simplifican los campesinos de la comunidad de Chuani) y sólo en la madurez adquiere esa coloración blanca y negra, de manchas de límites muy precisos, puestas en equilibrio, y que se hacen sobre todo visibles cuando extiende la cola y las alas. Al envejecer vuelve a su coloración café-plomiza. Y en esos casos, es mejor pasar dando vueltas la cabeza para no verlo triste o enfermo, parado sobre las rocas en donde espera la muerte.

La suerte de los viajeros parece, así, estar relacionada, entre otras cosas, a una especial estructura de los colores.<sup>3</sup> ¿Por qué podría significar suerte la combinación del blanco con el negro y no así el color parduzco de los polluelos? Los que van pasando

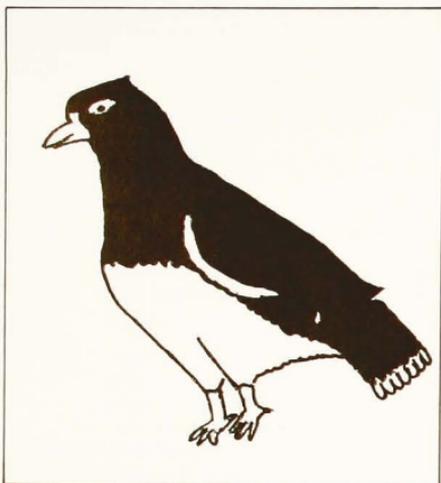


Figura 1. El *allqamari*. Bosquejo de un campesino de Chuani.

parecen leer un mensaje—cuyo código no es desconocido— donde los significantes (aquellos que vemos) son dos superficies coloreadas, una /café/ y la otra /blanca y negra/. De los significados a los que ellas remiten, nada sabemos aún, salvo que, una vez leído el mensaje y relacionado con la vida personal, la superficie definida por el blanco y el negro señala un buen augurio, en tanto que el café parece indiferente o, incluso, puede significar un mal presagio.

El *allqamari* (fig. 1), con las dos fases de su vida, ha sido convertido en un pequeño “texto” del mundo natural. ¿Por qué los sencillos colores que definen al *allqamari*—y no los vistosos coloridos de otros pájaros— son percibidos como los signos de un mensaje? ¿Qué leen realmente los viajeros en esas dos apariencias cromáticas? Podríamos pensar que se trata de un código muy simple y limitado. A modo de un semáforo estaría indicando ‘bueno’ con el blanco/negro y ‘no bueno’ con el café. ¿Un pequeño juego de azar válido tan sólo para esta situación concreta?

El nombre del pájaro, sin embargo, nos hace pensar que no estamos en presencia de una pequeña creencia, cerrada sobre sí misma, sino de una sistematización cultural que—mucho más allá del *allqamari*— está organizando a los colores de modo que remitan a ciertos significados. Este nombre lleva un

tema lingüístico: *allqa*, que tanto en quechua como aymara se refiere a la presencia de un contraste óptico.<sup>4</sup> Y es la manifestación de este extremo contraste la que ha sido aprovechada por las culturas andinas, para codificar un sentido. Así, en las taxonomías de animales domésticos, igualmente son llamados *allqa* los ejemplares que tienen su pelaje definido por grandes manchas de dos tonos, sean ellos blanco y negro, o sean de un tono claro y otro oscuro. Pero, al menos, las llamas en *allqa* reciben un trato especial: no deben ser sacrificadas en las *wilanchas* (ceremonias a los dioses tutelares). Se dice en Chuani que un color entero o cualquier otra combinación de tonos sería preferible. Aquí, también, entonces, el contraste que marca al cuerpo del animal está siendo valorado de alguna manera particular.

Lo que resulta más sugerente, sin embargo, es que tanto el nombre del pájaro como su apariencia claramente dividida, lo relacionan con un diseño típico de los textiles andinos: se trata del diseño que caracteriza a las bolsas dedicadas a la agricultura: costales, talegas, *wayuñas*,<sup>5</sup> llamado también *allqa* y de apariencia segmentada como el ave.

Hay dos hechos que sugieren que detrás de este diseño aparentemente muy simple—sólo franjas contrastantes y listas— se esconde algún sentido de importancia especial. Siempre nos llamó la atención que entre todos los bellísimos diseños andinos del pasado y de hoy, este fuese el único que:

- a) No está regido, en su esencia, por la intención de expresar un rasgo diferencial entre los grupos. Hemos podido observar bolsas agrícolas de regiones muy vastas y apartadas entre sí como lo son el altiplano y los valles de Bolivia, el sur del Perú, el norte de Chile, los valles interandinos del norte de La Paz, etc., y todas van definidas, en una uniformidad que resulta inquietante, por la expresión del *allqa*. Los tonos o su disposición pueden variar, pero lo que siempre está allí es el contraste que adopta, en todas partes, una manera ya formalizada: las franjas de diferente valor en relación a la luz y siempre angostas, no pueden yuxtaponerse sin intercambiar listas en el lugar de su intersección (figs. 2 y 3). Enfrentamos así, en lo que se refiere a esta estructura, un diseño que quiebra las fronteras étnicas, y cuyo mensaje podríamos considerar como pan-andino.

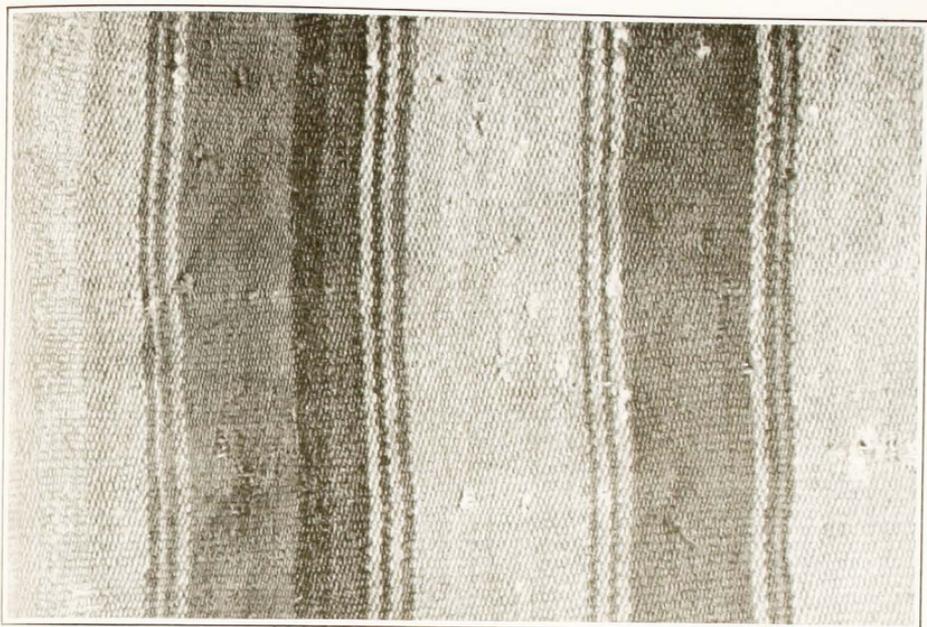


Figura 2. Talega arqueológica. Período de Desarrollos Regionales, Arica, Chile.

- b) Parece ser el único diseño que permanece casi sin variantes, al menos desde Tiwanaku hasta nuestros días.

Pensando en la extraordinaria creatividad de los textiles andinos, es imposible no preguntarse por qué las bolsas agrícolas no podrían llevar otros diseños, distintos, variados... ¿Por qué todos los costales –y a menudo las talegas– deben mostrar, casi obligatoriamente y desde siglos, ese rostro rayado que les es característico? ¿Qué hay detrás de la expresión del *allqa*? ¿Por qué únicamente el pájaro contrastado trae suerte y no así el de color entero?

Intentando despejar el mensaje inscrito en el cuerpo de los pájaros

Tomaremos como base para nuestro análisis la creencia, tal como la escuchamos en el valle de Ambaná, concretamente, en la comunidad de Chuani:<sup>6</sup> es decir, que basta la presencia del *allqamari* –polluelo, adulto o viejo– para augurar /suerte/ o /no-suerte/,



Figura 3. Talega actual. Isluga, Chile.

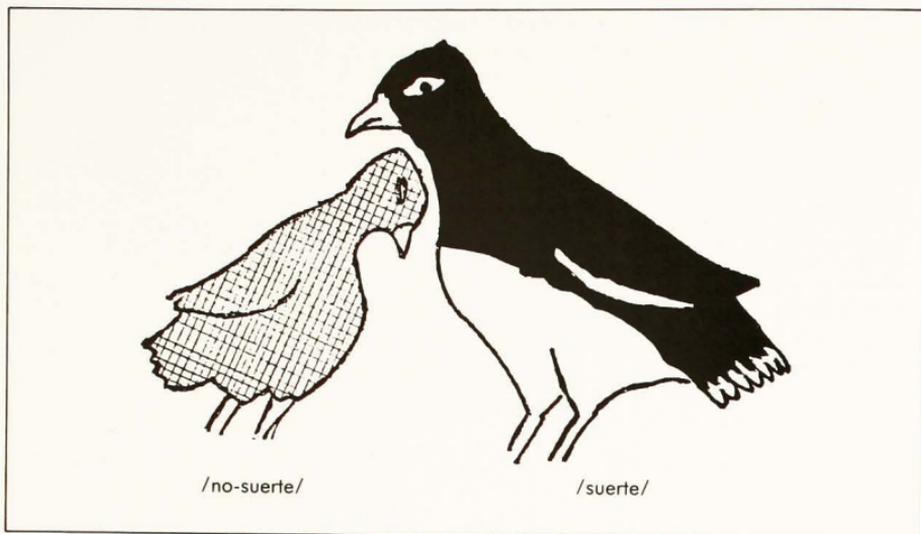


Figura 4. Las dos etapas del *allqamari*.

constituyendo un texto óptico que puede ser leído e interpretado.

Consideraremos, así, las variantes que se dan en otras regiones, de tomar en cuenta el vuelo y otros detalles, como otros textos que pueden agregarse a este más simple que hemos seleccionado, sin modificar, sin embargo, su sentido esencial. Esto nos permite estrechar los límites del texto a analizar:

- Podemos, por ejemplo, visualizar a los pájaros como estáticos, sin preocuparnos de los ejes y direcciones que su movimiento inscribe en un espacio exterior a ellos.
- Y despejarlos así de todo paisaje, de todo ambiente, haciendo descansar el mensaje en su sola presencia abstracta, pero conjunta: el *allqamari* adulto presupone al polluelo, en la mente de los viajeros, para que pueda existir el texto.

¿Qué nos queda? Dos etapas de la vida de un pájaro, que podríamos considerar como dos "actores" distintos de nuestra pequeña historia: una, el 'polluelo' y la otra, el 'adulto'. Más dos apariencias diferentes (no contrastado, contrastado), y, por último, las connotaciones que conlleva

cada uno: "suerte", y la otra que definiremos como "no suerte", ya que no se explicita que el polluelo traiga necesariamente "mala suerte" (estamos tomando en cuenta sólo al pollito y al ave madura, más adelante se comprenderá por qué dejamos de lado, por el momento, el problema que plantea el pájaro cuando envejece).

Tenemos, así, un texto drásticamente segmentado en dos partes. En términos del análisis, podríamos esbozarlo como si fuese el cuadro de un pintor, es decir, una semiótica plana,<sup>7</sup> ya que el volumen no parece agregar nada nuevo (fig. 4).

Como en un díptico, el espacio total de la imagen está escindido en dos. Una mitad corresponde al "polluelo" y la otra al "adulto", y esta articulación binaria afecta a las distintas dimensiones del texto que por el momento vamos estableciendo:<sup>8</sup>

- a) Un plano sensible: dos unidades topológicas diferenciadas por su colorido (/café/ la una, /blanca y negra/ la otra) y por el aspecto uniforme de la primera, y el aspecto claramente segmentado de la segunda (manchas nítidas negras y blancas). Es el "plano de la expresión" de la imagen, las diferencias que asaltan a nuestros sentidos (en este caso, a nuestra mirada) y que

corresponden, en cierta medida, a los significantes saussurianos. Estamos en presencia de un lenguaje plástico donde estos "significantes" (como en una pintura, en una fotografía, en una imagen cinematográfica, etc.) no son arbitrarios y están construyendo parte del sentido global del texto.

- b) Un plano ideológico evocado por las figuras de los pájaros, que podemos considerar como dos iconos. Los reconocemos como personajes del mundo natural, podemos nombrarlos y predicar cosas sobre ellos. Los pájaros pertenecen así al "plano del contenido" de la imagen (al "significado" de Saussure).
- c) Y por último, un plano connotativo:<sup>9</sup> /no-suerte/ + /suerte/, articulado al sentido global de la imagen.

El conjunto del texto se manifiesta a través de dos vehículos: uno óptico, lo que se ve, los pájaros y sus apariencias, y uno oral, lo que se dice de ellos (que uno "trae suerte" y el otro "no la trae"). Se trata, pues, de un texto sincrético que —al igual que en un diseño publicitario— combina un lenguaje plástico con una proposición lingüística.

El sentido de este texto, que por el momento se nos escapa, parece surgir tanto de la frase en colores "café/ + /blanco y negro", como de la idea de 'pájaros' y de su transformación de /polluelo/ a /adulto/.

Partimos, entonces, de una semiótica<sup>10</sup> donde el plano de la expresión está formado por:

espacio 1	espacio 2
café	blanco/negro

el plano del contenido, aunque incompleto todavía:

polluelo	adulto
no suerte	suerte

Y desde ya se hace evidente que esta creencia sobre el *allqamari*, que nos llega por los ojos, presenta una especial correlación entre estos dos planos. Esta correlación salta a la vista cuando se dispone el texto en forma gráfica: las unidades del "significante" —de ninguna manera las unidades últimas, sino los grandes trozos que resultan de este primer ordenamiento— parecen corresponder, limpiamente y drásticamente, a las grandes unidades del sig-

nificado. Un mismo quiebre afecta el paso entre:

café	—	blanco - negro
polluelo	—	adulto
no suerte	—	suerte

reuniendo en un solo ritmo a la expresión y al contenido.

Podemos reconocer, entonces, la presencia de una "organización poética". Un texto poético se distingue de otro que no lo es, en la relación que se establece entre significante y significado: los sonidos de la lengua en que se expresa un poema, no son arbitrarios como en el lenguaje corriente: sus ritmos y organizaciones sonoras han sido escogidos para adecuarse a la expresión de un contenido (Greimas *et al.* 1972). Así también en este texto del *allqamari*, la estructura de los "significantes" (los dos espacios distinguidos por los diferentes coloridos de los pájaros) corresponden, claramente, a la estructura del "significado" (polluelo, adulto, y no suerte, suerte). Y será esta poesía de la creencia la que nos permitirá —una vez visualizado cada plano por separado— buscar la relación 'motivada' que estaría enlazando ambos planos.

Desde ya podemos formularnos una pregunta: si el texto es un díptico formado por dos mitades y este quiebre afecta tanto a los aspectos sensibles como a los ideológicos, ¿cuál es la bisagra que articula un lado con el otro, confiéndole su necesaria unidad?

## El plano de la expresión

Intentemos formular, primero, el lenguaje plástico que acompaña a las ideas de no suerte y suerte, independizado de la imagen de "pájaros". El cuerpo de las aves se convierte, desde esta perspectiva, simplemente en una superficie definida por formas, contornos y colores.

Podemos distinguir, así, dos unidades topológicas diferenciadas por su apariencia cromática. El espacio 1 (si se quiere, la superficie determinada por el cuerpo del *allqamari* pequeño), toda cubierta de un color único, el café. Y el espacio 2 (la superficie que recubre al adulto), determinada por grandes manchas blancas y negras (fig. 5).

¿Qué relación se establece entre las dos mita-

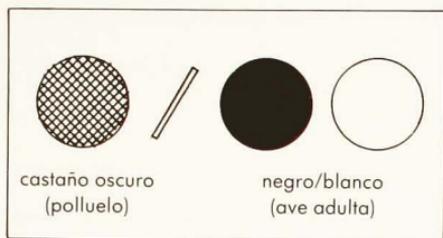


Figura 5. Las unidades topológicas diferenciadas por su apariencia cromática.

des del texto y, por lo tanto, entre la superficie /café/ y la superficie /blanca-negra/. ¿Qué nos permite decir, que a este nivel de los simples colores, los dos espacios conforman un solo texto y no dos frases aisladas, escogidas arbitrariamente para establecer este pequeño oráculo de la suerte? Siendo consecuentes con la poesía de la imagen, ambas mitades deberían seguir la misma alternancia que siguen /no-suerte/;/suerte/. Es decir:

/café/ sería a /blanco y negro/  
como /polluelo/ es a /adulto/  
y como /no suerte/ a /suerte/

El eje que articula las dos partes de la imagen, la relación que las engrana, sería una *relación de contradicción* (suerte vs. no suerte). Una parte es la *negación* de la otra. Lo que nos exige considerar a los dos grandes espacios del plano de la expresión como opuestos entre sí:

/café/ vs. /blanco y negro/

Pero, ¿cómo podríamos pensar al /café/ siendo la contradicción, la negación lógica del /blanco-negro/? ¿Desde un punto de vista óptico, es ésto posible?

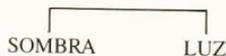
Lo que se opone, naturalmente, no son los colores, totalidades globalizantes, tal y como aparecen a nuestros sentidos, sino las cualidades o rasgos que componen ese efecto que llamamos "color". Es la sintaxis —la participación de dos o más colores en una frase— la que permite exaltar algunas de estas cualidades, mientras se suspenden otras como no pertinentes en el mensaje.

Vemos, por ejemplo, que los tres colores que participan en el texto del *allqamari*, se encuentran

reunidos en una misma cualidad de 'maticidad': los tres son tonos 'no vehementes', 'no puros', no presentes en el espectro solar (a los ojos de una tejedora aymara de Isluga, el café, el blanco y el negro estarían definidos como *k'ura*, colores naturales del vellón de alpacas y llamas, no pertenecientes al arcoiris). Hay, pues, una unidad primera del texto dada por esta cualidad de 'maticidad'. Pero es al interior de este carácter 'opaco' de los colores, que otra categoría cromática, la del 'valor' (capacidad que poseen los colores para expresar un mayor o menor grado de sombra o de luz) ha venido a realizar un drástico ordenamiento en contradicción.

En el cuerpo del ave adulta las manchas negras y blancas se disponen en grandes bloques, con contornos muy nítidos que las demarcan claramente. Percibimos de inmediato un fuerte contraste óptico, *la presencia simultánea de sombra y de luz*. Frente a esta toma de posiciones del /blanco/ y del /negro/, el /café-plomizo/ se muestra como más tímido: indiferenciado o intermedio en relación a la sombra y a la luz. Podríamos precisararlo como siendo *ni sombra ni luz*, es decir, no las pone de manifiesto.

Siguiendo a Greimas (Brøndal),<sup>11</sup> podemos representar a la categoría del valor como una estructura elemental, un eje que establece una relación simple entre dos terminales, en este caso /sombra/ y /luz/:



y distinguir seis posiciones diferentes al interior de este eje:

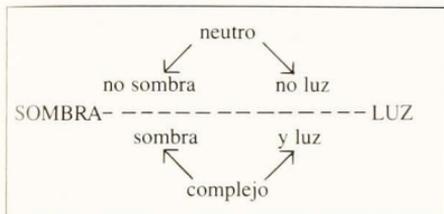
1. Presencia de sombra (y ausencia de luz).
2. Presencia de luz (y ausencia de sombra).
3. Presencia simultánea de sombra y de luz (lo que correspondería al 'término complejo' de la categoría).
4. Ausencia de sombra y de luz, cuando ellas no resultan pertinentes ('término neutro' de la categoría del valor).
5. Más sombra y menos luz.
6. Más luz y menos sombra.

¿En cuál de estas posiciones se inscribe la superficie de cada pájaro? Podemos ver que ninguna de ellas ocupa un lugar extremo, ninguna es simplemente sombra o simplemente luz. Ambas apuntan a situaciones ambiguas:

- El /blanco y negro/ del adulto es, simultáneamente, /sombra y luz/, y, por lo tanto, representa al término complejo de la categoría.
- El /café/ no podemos catalogarlo ni como sombra ni como luz, es decir, es /no sombra, no luz/, el término neutro de la categoría.

El /café/ se define así como la *negación lógica* del término complejo, permitiéndonos entender ahora la contradicción planteada en el plano de la expresión, que es una contradicción en la manifestación del fenómeno de la luminosidad. Estamos hablando aquí de /luz/ y /sombra/ sin connotaciones semánticas, simplemente al nivel de una categoría óptica. Podemos representar esta contradicción en el cuadro 1.

CUADRO 1



Y formularla:

/neutro, no contrastado/ vs. /complejo, contrastado/

Y esta diferente posición en relación al eje del valor, esta distancia óptica, nos lleva a percibir otras diferencias. Podemos, por ejemplo, ver al pájaro adulto como siendo /dividido/ y /discontinuo/, por las alternancias que la sombra y la luz proponen sobre su cuerpo, y /discreto/, ya que cada mancha es claramente perceptible y diferente de las otras. Junto a él, el polluelo puede ser leído como /continuo/, /uniforme/ y /no discreto/, aunque el plumaje natural pueda presentar leves transformaciones aquí y allá: la percepción del mensaje lo define como no poseyendo unidades diferenciadas: es "todo café" dicen los Chuani, cuando tratan de describirlo en relación al adulto.

La tonalidad misma ('tono', aquello que designamos con el nombre de un color, en este caso el 'café', el 'blanco', el 'negro') no agrega nada nuevo a lo ya definido por la sombra-luz, salvo la posibili-

dad de establecer, entre las dos grandes unidades topológicas que visualizamos al comienzo de este análisis, una diferencia también en el número: el polluelo es monocromático –singular, en cuanto al tono– mientras el adulto es dual, si consideramos los dos tonos que lo caracterizan, o plural si se toma en cuenta las veces que ellos se inscriben en su cuerpo. En efecto, el blanco no aparece sólo en el vientre sino también en la extremidad de las alas y dividiendo al negro en medio de la cola.

A través de una contradicción cromática (en este caso, luces) estamos viendo surgir oposiciones de otra naturaleza como /continuo, discontinuo/, /plural, singular/, etc. Estos términos contradictorios –pertenecientes a categorías abstractas ubicadas en un plano más profundo de la expresión sensible–<sup>12</sup> se han 'invertido', es decir, se han recubierto con el ropaje de los colores para emerger a la superficie. El destino de los viajeros no se encuentra adherido, por decirlo así, a la manifestación directa del /café/ y del /blanco y negro/, en una relación simbólica, sino a la posibilidad que ellos tienen, al entrar en contexto, de hacer emerger estas categorías distintivas. Entendiendo por 'contrastado', de manera más amplia, la captación simultánea de diferencias claramente visibles y por 'no contrastado' la no percepción evidente de diferencias ópticas, diríamos que:

nocontrastado + neutro + continuo + singular

se presentan indiferentes en relación a la suerte, mientras

contrastado + complejo + discontinuo + discreto + plural

predicen acontecimientos positivos.

Esta relación de categorías (y no de 'colores') con una connotación dada, resulta interesante: permite poner en relación textos de apariencias muy distintas, pero que pudiesen ser casi sinónimos en su contenido. Desde ya, esta organización en 'discontinuo' vs. 'continuo' nos recuerda la imagen de cientos de *Ilijillas* (manta de la mujer), de distintos lugares del altiplano andino, que aprovechan esta contradicción para definir la estructura de sus diseños (fig. 6).

Aquí tenemos también la manifestación de los dos términos de la misma categoría sensible, pero



Figura 6. *Llijlla* o *awayo*.

ahora simultáneamente sobre una misma tela y sin relacionarse con augurios. Un sentido, de carácter más amplio, podría estar enlazando ambos textos, la *llijlla* y el pájaro; un sentido que si bien debería explicarnos el oráculo, no tendría que estar necesariamente vinculado con él, al no aparecer "contrastado vs. no contrastado" definiendo específicamente el plumaje de un pájaro sino una prenda

tejida, las connotaciones de 'suerte vs. no suerte' no se hacen presentes.

Cabría preguntarse, entonces, si la manifestación de estas categorías, tanto ópticas como no ópticas, bastaría para expresar un sentido. Si aquello que hemos considerado el contenido (los pájaros y su historia, más el discurso de 'suerte -no suerte' que hacen los comuneros de Chuani) estaría sólo

reiterando lo ya dicho por los colores. Como sugiere J.M. Floch:

...que el sentido del cuadro esté ya ahí, en los elementos visuales y su ordenamiento; las formas iconizadas, la escena representada, no serían más que el pretexto 'figurativo' para hacer pasar la palabra de los colores y de las líneas (s/f.: 13).

Pero, ¿cómo pueden hacer pasar su 'palabra' esos callados elementos que conforman los lenguajes plásticos? En estos lenguajes las diferencias planteadas en el plano del significante, para que pueda captarlo la mirada, no son arbitrarias como lo son en los sonidos de una lengua natural. Al contrario, han sido aprovechadas para codificar, directamente, otras diferencias que se plantean, esta vez, en un nivel semántico. Este tipo de relación —que homologa una categoría completa del plano de la expresión con una categoría completa del plano del contenido— es designado por la semiótica como 'sistema semi-simbólico'. Los acoplamientos entre categorías sensibles y semánticas funcionan como pequeños códigos estables al interior de una sociedad dada.<sup>13</sup>

Desde el punto de vista de la mirada, la totalidad de la imagen se encuentra organizada en dos por la diferencia 'no contrastado vs. contrastado'. ¿A qué categoría del plano del contenido ha sido ella homologada y qué sentido hace aparecer?

## El plano del contenido

En un nivel todavía superficial, dos ideas nos asaltan cuando consideramos los aspectos semánticos de este pequeño texto de la creencia sobre el *allqamari*:

- 1) La idea de "pájaros", que surge de contemplar sus figuras.
- 2) La relación que se establece entre el polluelo y el adulto, una relación de *transformación*, que incluirá el cambio en el colorido del plumaje.
- 3) *Los pájaros*: Son personajes tomados directamente del mundo natural,<sup>14</sup> para construir un texto. Como en un dibujo o en una pintura, el pensamiento ha abstraído de ellos tan sólo algunos datos importantes, ignorando otros que no son necesarios al oráculo.

Por una parte, *conservan su condición de aves*: de las diversas relaciones metafóricas que estable-

cen los Chuani a partir de las aves, según sea su modo de andar, su comida, su grito o su canto, sólo nos parece pertinente aquí el hecho de que muchos pájaros están relacionados, en el valle de Ambaná, con augurios. Tal vez, por su carácter de alados, que los sitúa como mediadores entre el cielo y la tierra, los pájaros siempre 'saben' antes que los humanos, de los acontecimientos que habrán de venir.

También en las tradiciones del pasado y en otros lugares de los Andes, diversos pájaros y en diversas circunstancias, se comportan como agoreros. Así, por ejemplo, entre las premoniciones o señales que anunciaron la llegada de los españoles a estas tierras, se encuentra un pequeño relato recogido en el siglo XVII, por Ramos Gavilán (1976:58), en el cual un pájaro "nunca visto", de varios colores, posado sobre el techo del Templo Mayor del Cuzco, en el momento en que se realizaba una importante ceremonia, "estremece los corazones" al anunciar en voz alta, el fin de este tipo de sacrificios y la llegada de otro 'modo de vivir'.

En Chuani, no sólo el *allqamari*, sino otras aves como la *pichitaranka*, el *chhiwaqo*, el *layka jurukutu*, el *juk'u*, etc., predicen acontecimientos de diversa índole. Pensamos, entonces, que es la idea de "pájaro" —connotando esa posición independiente o mediadora entre lo alto y lo bajo— lo que posibilita la construcción de un oráculo. Es decir, que el texto cromático, por sí solo, tiene ya una posibilidad de desencadenar un sentido (como en las *llijllas* o en otros textos) pero, al superponerse sobre el cuerpo de los pájaros —al sumarse a la idea de pájaros—, agrega un carácter de augurio, surgiendo las connotaciones de 'no suerte, suerte'.

Pero, además de aves, los pájaros son específicamente *allqamaris*: los Chuani los clasifican, en sus etnotaxonomías, como los "centinelas del *achachila*", es decir, que están al servicio de los dioses tutelares de los cerros. Esta clasificación opone los *allqamari* a los *leqe leqe*, que fueron los centinelas de los "*ch'ullpa*", personajes de un mundo más antiguo. Volveremos más adelante a estos ordenamientos y a su relación con el texto que estamos intentando desentrañar; anotemos, mientras tanto, sin embargo, que el *leqe leqe* es también manchado, pero su lomo es café, como el del *suwamari* y sus manchas negro/blancas no son tan vistosas ni visibles, y su grito, según los Chuani, "es opaco"...

2) *La relación polluelo/adulto*: La historia del *allqamari* que cambia de color al crecer, propone una distancia entre las dos figuras de los pájaros, un paso del tiempo que convierte al texto óptico en un pequeño relato:

antes = el polluelo  
después = el adulto

Hay de este modo, presente en el contenido, no sólo las dos figuras de los pájaros (en tanto sujetos), sino también un verbo (un proceso):

el ave pequeña - llega a ser - ave adulta  
se convierte en

El pequeño precede al adulto, y es, pues, su antecedente.

Basándonos en la poesía del texto, ¿podríamos trasladar este pequeño relato –antes, el polluelo; después, el adulto–, al plano de la expresión (tal como trasladamos la contradicción /suerte/ vs. /no suerte/) y hacer experimentar a las categorías sensibles este mismo proceso? El /café/ se presentaría, entonces, como el antecedente del /blanco y del negro/, y con él, lo /no contrastado/ como antecedente de lo /contrastado/; lo /continuo/ de lo /discontinuo/; lo /no discreto/ de lo /discreto/... Regresando a la categoría del valor, tendríamos que pensar que el /café/ desde su posición de neutro, se escinde en dos dejando escapar la sombra y la luz que yacían contenidas en él.

Es decir, un estado primero de fusión de sombra y luz (no sombra, no luz), y luego, un estado de disjunción que hace aparecer los dos extremos.

Esta nueva proyección del plano del contenido sobre el plano de la expresión podría aparecer absolutamente arbitraria si, con este enfoque, no nos hubiésemos acercado bruscamente a un extendido mito andino que relata el origen de esta cultura, a partir, justamente, de la disjunción de la sombra/luz. Naturalmente, las categorías ópticas presentes en el mito, no son sensibles sino semánticas, ya que van siendo evocadas por las palabras, pero todo sugiere que nos encontramos ante un mismo código cromático. Que la relación contrastado/no contrastado en los colores del pájaro, y esa misma relación en las luces del mundo que describe el relato mítico, estarían conformando un mismo sistema semi-simbólico: es decir, haciendo aparecer una categoría semántica, que explica su sentido. ¿Cuál es esa

categoría abstracta que ha sido articulada a los distintos efectos de luces? ¿De qué habla este código?

Abandonemos, por un instante, el lenguaje plástico del *allqamari* para adentrarnos en otros textos que nos faciliten su traducción.

## TEXTOS LINGÜÍSTICOS

### El nombre del pájaro

El diccionario aymara del padre Ludovico Bertonio, redactado a principios del siglo XVII, nos entrega una referencia muy importante en relación al nombre del pájaro: *allqamari* es tan sólo la denominación del pájaro cuando ya es adulto; de pequeño, tiene otro nombre:<sup>15</sup> “*Allcamari*: Paxaro blanco y negro, y quando pollito se llama *Suamari*” (Bertonio 1984 t. II: 10), lo que nos permite establecer una relación entre cada apariencia cromática del pájaro y un término lingüístico:

*allqa (mari)* = blanco y negro  
*sua (mari)* = café plomizo<sup>16</sup>

e indagar los significados de cada término por separado.

### Allqa

#### *Los significados de allqa a partir de su representación cromática*

Las tejedoras de la comunidad de Chuani y de otras comunidades de habla aymara, como las de Isluga, por ejemplo, llaman *allqa* a una oposición tonal, es decir, a la presencia simultánea y yuxtapuesta de dos tonos que en las artes plásticas son llamados, generalmente, “colores complementarios” (rojo/verde, azul/naranja, amarillo/morado, etc., saturados y espectrales), o a combinaciones de tonos que se acercan convencionalmente a esta oposición. Como igualmente llaman *allqa* a un contraste en el valor, tal como hemos visto en el *allqamari*, entre un tono claro y otro oscuro, tipificado por el encuentro del blanco con el negro.

También llaman *allqa* a sucesiones de colores contrastantes, en franjas más o menos amplias, tales como las que aparecen, a menudo, en algunas polle-

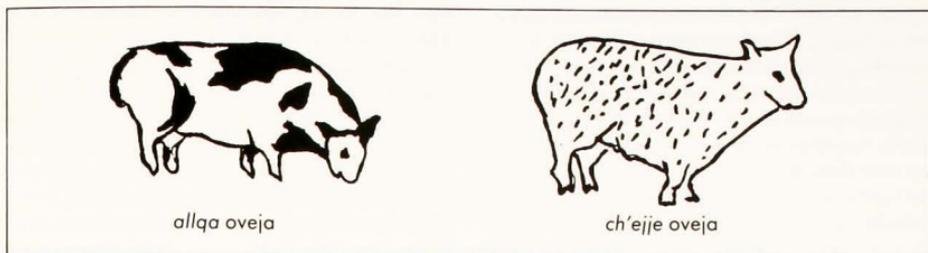


Figura 7. La disposición del contraste da lugar a diferentes nombres para los animales. Dibujo de un campesino de Chuani.

ras de danzas o en frazadas andinas, donde los colores, buscadamente distintos, se suceden unos a otros, aunque no necesariamente en estricta oposición tonal. Los Isluga diferencian este segundo caso usando el plural: *allqa allqa* o *allqa allqeta* (castellanizando el diminutivo).

Aunque de apariencia distinta, las dos *allqa* tienen una voluntad común: expresar una diferencia cromática, un contraste. En la primera concepción del *allqa*, los tonos opuestos expresan esta diferencia en profundidad: al menos como ideal, son lo más distintos posible el uno del otro. En la segunda, la diferencia parece expresarse en cantidad: muchos colores, muy distintos entre sí. En las dos maneras de manifestar un contraste cromático (*allqa*) se plantea un desnivel, un desajuste entre las superficies coloreadas que entran en contacto. Cada una aparece así 'discreta', separada de la otra por un quiebre óptico.

En el aymara del siglo XVII, *allqa* traducía también esta idea de pluralidad en la diferencia tonal: "*allca*: Entreverado de diversa color" (Bertonio 1984 t. II: 10), que nos recuerda la sucesión contrastante de tonos diferentes, como también la oposición directa entre dos colores: "Negro y blanco entreverado: *chaarampi hankona allca*" (Bertonio 1984 t. I: 329). Literalmente: negro con blanco es *allqa*.

Para ejemplificar esta segunda noción de *allqa*, Bertonio ha seleccionado al negro y al blanco, sugiriendo que negro y blanco conforman el mejor ejemplo de oposición tonal, la máxima distancia posible. Buscando la entrada de "negro" en el diccionario, vemos que es justamente definido por su oposición al blanco: "Negro contrario al blanco: *Cchaara...*" (Bertonio 1984 t. I: 329).

Y aún más, negro y blanco son utilizados como el primer ejemplo para expresar la idea de contrariedad:

Contrario es lo Negro de lo Blanco, el Fuego del Agua, el Día de la Noche, el Pecado de la Gracia: *Cchaara Hankona aucapapi* (Literal: El negro del blanco es su contrario. La idea de contrario va definida aquí por el término '*awka*'). (Bertonio 1984 t. I: 140).

Este vocablo aymara que traduce la idea de contrariedad, vuelve a aparecer en relación a los colores, en otra entrada del diccionario: "Contrario en las colores, y elementos: *Auca*: Y de todas aquellas cosas así que no pueden estar juntas V. g." (Bertonio 1984 t. I: 140).

Pero si la oposición tonal es *allqa*, ¿qué relación se establece entre *allqa* y *awka*? Podemos decir que *allqa* se manifiesta a nivel del significante, en el encuentro de dos o más colores. Pero que, en un nivel semántico, esos colores son considerados como *awka*, como contrarios el uno del otro. *Allqa* es la parte sensible de un código que expresa ópticamente "aquello que no puede estar junto" (*awka*), es decir, lo 'dis-junto'.

#### Los límites de esta representación

¿Toda reunión de negro y blanco—o de otros colores opuestos— es *allqa* y expresa disjunción?<sup>17</sup> ¿Negro/blanco, verde/rojo, etc., en cualquier combinación?

En las etnotaxonomías de animales, muchos ejemplares con manchas de dos tonos —en sí contrastantes— no son necesariamente llamados *allqa*. Si las manchas se reducen a pequeñas motas, la oveja, la llama o la alpaca, pueden ser designadas como *ch'ejeje*, en Chuani, como *t'ajllu*, en Isluga, etc. (fig. 7).

Si las manchas no son tan pequeñas pero se encuentran ordenadas de modo que la mayor cantidad de pintas blancas queda en la parte superior (espalda, cuello), y lo oscuro hacia el vientre, entonces es una alpaca *aqarapi* (nevada). Por otra parte, si se trata de manchas grandes y nítidas, pero en muy desigual proporción y ubicadas en ciertos extremos como la cara o las patas, ya no es *allqa alpaqa* sino, tal vez, *ajulla* (evocando un ave acuática) o "zapatuni" (con zapatos), etc. Lo que nos interesa aquí no son los diversos nombres figurativos o metafóricos que reciben los animales ni las distintas concepciones del color que ellos implican, sino el hecho de que la percepción del contraste se encuentra interferida por categorías no cromáticas, tales como el tamaño, la proporción, etc., que imponen un límite a la representación de la contrariedad.

Vemos, por ejemplo:

*Una exigencia de "dimensión"*. Vemos que si los contrarios se minimizan —es decir, el tamaño de las dadas más o menos equivalentes, o convencionalmente consideradas como equivalentes. Si un color aumenta mucho en relación al otro, la idea de *allqa* desaparece.

*Una aparente simetría en la disposición de las manchas*. Deben recortar más o menos proporcionalmente todo el cuerpo. Un diccionario moderno define *allqa* justamente por esta condición: "allka: con manchas simétricas" (Ross 1979: 3).

*Una exigencia de "dimensión"*: Vemos que si los contrarios se minimizan —es decir, el tamaño de las manchas se reduce— aunque conserven equilibrio y proporcionalidad, el animal ya no es llamado *allqa*.

La oposición cromática no basta, pues, para definir *allqa* y expresar *awka*. El contraste se encuentra articulado con otras unidades ópticas de una naturaleza distinta al color. De modo que para definir verdaderamente el *allqa* tendríamos que decir que es la representación de:

UN CONTRASTE + DIMENSIÓN RELATIVA + EQUILIBRIO

Sólo de esta manera la diferencia tonal está expresando una disjunción óptica que conlleva la idea de contradicción.

Hemos indagado el sentido de *allqa* a partir de los lenguajes plásticos que conforman tanto las etnotaxonomías de animales como los diseños tex-

tiles. Pero los lenguajes plásticos, a diferencia de lo que ocurre normalmente con las palabras, construyen sus códigos a partir de ciertas conformidades entre el plano de la expresión y el plano del contenido. De este modo, debemos pensar que no es sólo la representación —*allqa*— lo que se ve afectado por estos límites de proporcionalidad, tamaño, equilibrio, sino el concepto mismo de contrariedad, que Bertonio define como *awka*. Y así, la traducción de *awka* como "enemigo", frecuente en los diccionarios modernos, resultaría incompleta:

*Awka*: malo, maligno, adverso.

*Awkasiri*: enemigo (Ross 1979: 5).

En español, el enemigo puede ser de cualquier tamaño y no necesariamente proporcional al oponente. A su vez, en la idea aymara de *awka*, no es necesario que uno de los dos términos de la contradicción (agua o fuego, negro o blanco, etc.), tenga connotaciones negativas como resulta de su traducción por "maligno".

Vemos, así, que frases en colores —blanco y negro sobre el cuerpo del *allqamari* o franjas contrastantes en el diseño de las bolsas agrícolas— pueden expresar una idea, con gran precisión y economía: son las contribuciones que una etnosemiótica visual puede hacer a una etnolingüística.

### *Significantes no cromáticos de allqa*

Aunque el término *allqa* se aplica hoy especialmente a relaciones entre colores, lo hemos escuchado también traduciendo directamente "contrariedad". En Isluga, algunos sueños tenidos antes de emprender un viaje, eran interpretados como negativos en relación a ese viaje. Cuando alguien amanecía diciendo "¡ay, *allqa* viaje voy a tener!", era aconsejado de que esperase algunos días antes de partir. En Chuani, ese tipo de sueño es llamado "*allqa* sueño", si algunas de sus imágenes —ciertos animales o acontecimientos, no relacionados necesariamente con sombras, luces o colores— predicen un cambio de suerte, enfermedad o desgracia. Esa imagen no cromática del *allqa*, que surge mientras uno duerme, parece anunciar que el sujeto estará 'disjunto' de sus deseos, que sufrirá una contrariedad en su expectativas... Pero, entonces, ¿por qué ese *allqamari*, que pasa volando, augura suerte? Más ade-

lante intentaremos comprender la diferencia entre esas imágenes “enemigas” aparecidas en sueños y la bella presencia del *allqamari*.

En el aymara del siglo XVII, encontramos también otras posibilidades semánticas del *allqa*:

*Allca*: sobra de la comida y de otras cosas que quedan.

*Allca sillu*: lo negro de la uña que puede haver por alguna inmundicia que queda entre ella y la carne.

*Allca sillu*, vel *Kata*: poquito (Bertonio 1984 t. II: 10).

Es decir, saldos, pequeñas cantidades. ¿Simplemente un *allqa* parónima del *allqa* en colores? Es posible intuir, sin embargo, que en “sobras... y otras cosas que quedan” hay la idea de un todo que se ha partido en pedazos, que ha perdido su unidad. Y, ¿qué otra cosa es *allqa*, desde un punto de vista óptico, que un todo “dividido”? En dos, como sombra y luz, en múltiples unidades menores, como las franjas de costales y talegas, que son llamados “*allqa costala*”, “*allqa talega*”, y donde precisamente estas franjas –siempre estrechas– implican color en “poca cantidad”. Pero otro tipo de relación más íntima se establece, también, entre la manera de tejer estas bolsas y una idea de “saldos” o “sobras”.

La materia prima para costales, talegas y *wayuñas*, proviene de dos fuentes:

- de hilados que se realizan con colores que aparecen en pequeña cantidad en el cuerpo del animal. Una vez que se selecciona el color principal del vellón, luego de la esquila, estos otros colores se separan cuidadosamente de este tono principal, para que no pierda su definición, y se hilan para diseños en donde se necesiten pocas cantidades de cada color, como es el caso de las bolsas;
- de los saldos de *chhanqa* (ovillo de lana ya hilada, en aymara) que quedaron al tejer piezas más importantes y que ya no alcanzan para estos propósitos.

Las tejedoras van guardando estos pequeños ovillos y, cuando se disponen a tejer una bolsa, desparraman todo su tesoro sobre su cama o sobre otro espacio plano. Las he visto estar así ordenando una y otra vez sus *chhanqa*, recordando el trabajo del *bricoleur* mencionado por Lévi-Strauss: deben, a partir de estos restos, componer una estructura que pone a prueba toda su inteligencia y su sensibilidad. Contando con estas “sobras” hay que encon-

trar un punto de equilibrio entre los tres principios que gobernarán el diseño de la bolsa a tejer:

1. Máximo de colores posibles, dispuestos en franjas angostas (*kalla*).
2. Pero organizados de tal modo que compongan la imagen formalizada de un “cuerpo”.<sup>18</sup>
3. Además de un máximo contraste entre franja y franja (*allqa*).

Estos principios se niegan los unos a los otros. Mientras más colores (recordemos que son todos tonos naturales del vellón de los camélidos), menos contraste (más presencia de tonos intermedios, grises, ocres, diferentes cafés, etc). Si se preferencia el contraste, tal vez se desdibujan los ejes que conforman metafóricamente el cuerpo. La solución es, pues, siempre única y distinta, ya que el conjunto de saldos de hilado difícilmente se repite.

Las talegas, los costales, las *wayuñas*, reafirman así su naturaleza discreta y disjunta no sólo a nivel del diseño, sino también a través del lenguaje de su materia prima, sacando a luz una unidad –muy poco estudiada aún– entre esencia y apariencia.<sup>19</sup> Los saldos y restos se reúnen en estos textiles para recomponer un todo que no niega ni oculta su disjunción primera: cada parte, conservando su identidad, exige ser articulada a las otras (varios elementos se alternan para jugar este papel entre franja y franja), obligando así a leerlas como si fuesen “*aquellas cosas que no pueden estar juntas*” aunque sus tonalidades las acerquen.

Resumiendo, entonces, diríamos que la imagen de *allqa*, a solas, sin el antecedente del café del polluelo, es en sí un código que ha funcionado por siglos, posibilitando la expresión de ideas de /disjunción/ o /contrariedad/, dependiendo del contexto.

¿Por qué ha persistido la representación casi obsesiva de este código en los textiles, durante tantos siglos? Un verbo formado a partir del nombre del pájaro adulto –y que Bertonio transcribe como *allcamariquiptatha*– nos entrega algunas pistas en relación a los valores que estarían articulados a una apariencia en *allqa*, sugiriendo que esa apariencia dividida y su contenido de disjunción funcionan, a su vez, codificando un nuevo sentido.

Este verbo está formado por el nombre del pájaro más el sufijo “-kipa”, que equivale a lo que en español sería la forma verbal reflexiva, formada a partir de “volverse” (así, a partir de “*amu*”, mudo, *amu-kipa-ña* es volverse mudo, enmude-

cer). Y la terminación de la primera persona “-*tha*” (que el autor del diccionario confundió con el infinitivo y tradujo como tal, y que por lo tanto, debemos leer como si fuese el sufijo de infinitivo “-*ñá*”). “*Allcamariquiptatha*”, como transcribe Bertonio (es decir, *allqamarikiptaña*, como escribiríamos hoy), significa “volverse” *allqamari*, convertirse en este pájaro adulto. Además de este sentido literal: “*Allcamariquiptatha*: Salir de pollito ya este paxaro.” (Dejar de ser polluelo); el verbo, en el siglo XVII, tenía también un sentido metafórico:

*Allcamariquiptatha*: De bobo hazerse prudente, de ignorante savio, de andrajoso bien vestido (Bertonio 1984 t. II: 10).

Ciertos procesos humanos habrían sido homologados a la vida del pájaro:

*Cchaacanatha*, *Allcamariquiptatha*: Salir de polluelo este paxaro y tambien cobrar ciencia y experiencia los hombres (Bertonio 1984 t. II: 72).

Así, salir del castaño para pasar al blanco y negro era, en el antiguo aymara del lago, pasar:

de bobo	a	prudente
de ignorante	a	sabio
de andrajoso	a	bien vestido
de inexperto	a	experto

Y la presencia del sufijo “-*kipta*”, definiendo este paso, reafirma que los términos aquí señalados, eran concebidos como opuestos: “Cuando se trata de una acción reflexiva en que entran dos lados opuestos (sean literales o figurados) se usa *quipta*” (Ross 1979: 148).

¿Se refiere sin embargo este paso, simplemente, a una perfección personal? La última frase de la definición, “bien vestido”, nos remite de lleno a esa manera específicamente andina de concebir la sociedad y la cultura: como sabemos, el traje no sólo cubre el cuerpo, es la manifestación directa de la identidad de un grupo. Y “cobrar ciencia y experiencia los hombres” refuerza la intuición de que hay una socialización detrás de la metáfora de “devenir *allqamari*”.

Podemos realizar ahora una primera aproximación a los valores que han sido articulados al blanco/negro y a las categorías ópticas que ellos expresan:

/contraste/, /discreción/ = cultura, sabiduría, sociedad.

Si es así, ¿qué valores han sido articulados al color del polluelo? Nada nos autoriza, por el momen-

to, a pensar en él como simplemente siendo “naturalidad”.

## SUWA, el “polluelo

No es posible encontrar *suwa* en los diccionarios, como un lexema aislado, sino con el sufijo *-mari* y como nombre del pájaro cuando pequeño:

*Suamari*: el pollito del paxaro que llaman *allcamari*.

más algunos verbos:

*Suatha*, vel *Lasutha*: Marchitarse los sembrados por falta de agua

*Suattatha*, *Lasutatha*: Idem.- y tambien se dize de uno q' gusta de estar mucho al sol...

*Swaratha*: Idem. Y también tardar mucho la chicha en tomar punto y sazón.

*Suathapikhatha*: Perder las fuerzas el enfermo.

y un adjetivo:

*Suata haque*, vel *Tucari*: Flaco (Bertonio 1984 t. II: 322).

Es interesante notar que el nombre del polluelo, a diferencia del nombre del adulto, no descansa en su color. Los temas que vemos aparecer en relación a la raíz *suwa* remiten a una idea general de decaimiento y falta de fuerzas, en la sequedad de los sembrados, en el enfermo que no mejora, en la chicha que no alcanza su punto, en aquel que necesita estar demasiado al sol. Los sinónimos citados agregan, incluso, una idea de escasez:

*Lasuquiptatha*: Estar casi seca (la carne).

*Lasutha*: Idem. *Yapu lasuti*, 1. *lasuquipti* & c. Marchitarse los sembrados. -*Mankatha lasutatha*. Estar transido de hambre (Bertonio 1984 t. II: 192).

En el aymara moderno, sin tanta polivalencia, se conserva este mismo sentido: “*Suwsuña*: Marchitar” (Ross 1979: 58).

El café del polluelo ¿evoca el color de la naturaleza reseca? Si así fuese, este color se revestiría con esa significación sólo en la sintaxis de este texto. *Chumpi* -café, en aymara- no es más que el nombre del color, sin otras metáforas evidentes. Es su enfrentamiento con el blanco y negro lo que permite al café articular la parte de simbolismo que le corresponde en el mensaje del *allqamari*. Pero, ¿por qué ha sido denominado el polluelo a partir de la raíz *suwa*? ¿Por qué hacerlo evocar momentos

difíciles, de hambre, falta de cosecha y debilidad?

Partiendo no ya de *suwa*, en tanto raíz, sino del nombre completo del pajarito cuando pequeño, *suwamari*, nos encontramos con un sistema de valores que son casi la contrapartida de aquellos evocados por el verbo *allqamarikiptaña*, formado a partir de la denominación del adulto: “Rudo de ingenio: *Araco chuymani*, *Pisi*, vel *Loqhue chuymani*, *Suamari*...” (Bertonio 1984 t. I: 417), más los sinónimos:

*Pisi chuymani haque*: uno de poco saber. (Bertonio t. II: 267).

*Araco*: Niña que aun no tiene entendimiento (Bertonio 1984 t. II: 24).

Infantilismo, falta aún de entendimiento, pero en los cuales parece mezclarse una nota de ternura: la niña pequeña es comparada al pajarito y se confieren mutuamente su torpeza, pero, tal vez, también se encantan... (*Arako = suwamari*).

A primera vista, se tendría la impresión que los nombres de las dos etapas de la vida del pájaro, no han sido escogidos con la misma lógica. Mientras *allqamari*, a partir de la raíz *allqa*, designa un contraste óptico, y es una lexicalización de su apariencia sensible (de su “significante”), *suwamari* no se refiere al color del polluelo (*chumpi* = café en aymara). Corresponde, directamente, a los contenidos que evoca el pequeño: imágenes figurativas como agricultura reseca (¿sin riego?), enfermo que no mejora, y temas más abstractos como escasez, falta de entendimiento (el nombre del polluelo está así denominando a los contenidos, y es relativo, por lo tanto, al “significado”).

Significante uno y significado el otro... ¿Se trata de dos proposiciones distintas, dos nombres que han sido arbitrariamente seleccionados desde diferentes ángulos?

Sin embargo, al comparar los valores que se le atribuían al pájaro adulto en el verbo “volverse *allqamari*”, que citamos antes, con los valores atribuidos al polluelo en la entrada *suwamari*, más los verbos formados a partir de *suwa* y sus sinónimos, encontramos que, algunos de ellos, son la negación de los otros. Así:

ALLQA	SUWA
sabio, inteligente	rudo de ingenio
experto	infantil

Y, completando la contradicción, nos sentimos ten-

tados de poner:

(agricultura abundante) naturaleza marchita,  
escasez

Estos valores aparecen reiterados en otro texto del siglo XVII. Al enumerar las aves del Nuevo Mundo, el padre Bernabé Cobo, se detiene en el *allqamari*. Comienza con una descripción precisa:

es un poco mayor que un halcón. Tiene el pico algo corvo (...) En el color tiene una propiedad extraña y que no sé yo se halle en otra especie de ave, y es que hasta los cuatro o cinco años es todo de un color rubio oscuro, y en llegando a esa edad, muda las plumas y el color y queda blanco y negro; y respecto de esta mudanza que hace, tan notable, lo llaman los indios con dos nombres: el primero: *suamari*, y le dura hasta que muda el color; y el segundo, el sobredicho de *alcamari*... (Cobo 1964 [1653] t. I: 319).

Y después de contarnos las tiernas andanzas de un *suwamari* doméstico que se criaba en su casa de Juli, nos devuelve a contenidos equivalentes a los que ya hemos visto, articulados a las apariencias del pájaro:

Deste pájaro han tomado los indios una metáfora, y es que a un oficial que es nuevo en su oficio y no muy diestro, lo llaman *suamari*; y al que ya es antiguo y diestro en él, le dan el nombre de *alcamari* (Cobo 1964 t. I: 319).

Los nombres de las dos etapas han sido escogidos libremente y con recursos heterogéneos (apariencias, valores), pero remitiendo a un contenido semántico coherente. Y se tiene la impresión, hasta aquí, que el ave *-suwamari* más *allqamari*— hace aparecer, con su transformación, sólo jirones de un sentido más amplio que yace codificado en las categorías sensibles de ‘no contrastado/ contrastado’, ‘continuo/ discontinuo’, ‘fundido/ escindido’.

Ver pasar volando a los *allqamari*, entonces, o topárselo como pollito en las cuevas de las rocas, sería leer un texto condensado (que siendo de dominio colectivo no necesita explicitarse cada vez) y que se desarrolla seguramente, con toda su plenitud, en otra parte. Y en efecto, es posible encontrar la misma lógica sensible y remitiendo a contenidos semejantes, en los relatos sobre una humanidad sin sol, previa a la actual, que circulan ampliamente en el altiplano. Estos textos, en expansión, nos permitirán, tal vez, ir dando algunas respuestas a las preguntas formuladas hasta aquí.

## EL LENGUAJE PLÁSTICO DE UN MITO

### El relato base

Podemos encontrar las primeras fuentes sobre la historia de una humanidad anterior a la actual y destruida por algún cataclismo, en los cronistas tempranos, que la incluyeron en sus testimonios, aunque brevemente y sin muchos detalles. Era, pues, ya un mito en el momento de la conquista española y, sin embargo, conserva hasta hoy, en muchos lugares de los Andes, una extraordinaria vitalidad que parece dar cuenta no solamente de una determinada organización del tiempo andino, sino también del espacio. Las versiones modernas recogidas por diversos autores entregan numerosas variantes regionales. Entre ellas, tomaremos como base para este pequeño análisis, los relatos que sobre una época sin luz recogimos en la comunidad de Chuani, consecuentes así con la creencia sobre el *allqamari*, seleccionada también a partir de datos del mismo valle.

Como el mito es tan ampliamente conocido, no nos parece necesario exponerlo en detalle. Recordemos sólo, brevemente, que:

- Trata de la existencia de una humanidad anterior, llamada en Chuani *ch'ullpa* o gentiles (en otras regiones, también *awki*, *nawpa machu*, etc.);
- Viviendo en un mundo sin sol (o en otras versiones, con otro sol o luz distinta, pero constante);
- Y poseyendo una cultura muy rudimentaria (edificios menores, cerámica tosca, tejido delicado pero sin tintorería; tal vez, agricultura incipiente);
- Y, sin embargo, con poderes mágicos superiores a los actuales.
- Esta humanidad se quema con la brusca salida del sol. Permanece, sin embargo, en un estado de letargo (podría despertarse de nuevo).

En Chuani no se narra el mito como una historia hilada. Los interminables relatos sobre *ch'ullpas* surgen espontáneamente en las conversaciones, a propósito de otros temas como la agricultura, las enfermedades, los lugares peligrosos, las 'malas horas', etc. Por esta razón, las breves citas que incluimos pertenecen, así, a diversos informantes, aunque to-

dos, naturalmente, de la misma comunidad.

No estamos intentando un análisis completo del mito, ya abordado por otros etnólogos y desde diferentes puntos de vista. Lo que nos interesa aquí es una aproximación a lo que podríamos llamar su "lenguaje plástico". Veremos que entre las imágenes evocadas por las palabras (paisajes sombríos, luz que estalla centellante, figuras difusas, etc.) y el mensaje óptico, simple y directo, que nos llega cuando vemos pasar a los *allqamari*, se establece una suerte de sinonimia: una misma y única estructura profunda estaría en la base de ambas manifestaciones.

### La estructura óptica del mito

#### *Tinieblas vs. penumbra; disjunciones vs. continuidad*

Una breve comparación entre los relatos bíblicos y los mitos andinos permite percibir el diferente trabajo de las categorías ópticas en unos y otros.

Como sabemos, los relatos bíblicos comienzan en las tinieblas y en el caos (la tierra estaba desordenada y vacía, las tinieblas estaban sobre la faz del abismo, el espíritu de Dios flotaba sobre las aguas). Y esa 'oscuridad confusa' está relacionada con la nada, es anterior a la existencia misma. Las tareas de Dios, al crear el mundo, consistirán, precisamente, en establecer drásticas disjunciones (separación de la sombra y de la luz, del cielo y de la tierra, del agua y de lo seco), que crearán un orden dicotómico previo. Incluso las luminarias son creadas, según el texto bíblico, para 'separar' el día de la noche, para 'señalar' las estaciones y los años. Y será sólo en el marco de estas distinciones ya hechas, que Dios hará nacer las hierbas, las plantas, los árboles.

En el mito andino, en cambio, el mundo no tiene un comienzo, sólo un pasado. Y tal como se lo concibe en Chuani, este pasado corresponde no a las tinieblas, sino a una penumbra: "Estaba oscuro, pero no muy oscuro... así era, como cuando comienza a atardecer...", "Pero no se veían sombras..."

¿No había sombras más oscuras que esta penumbra? Ni los objetos ni los seres las proyectaban (y la existencia estaba aún sin un negativo y un positivo). Al parecer, la oscuridad extrema (tinie-

bla) no surge sino a raíz del divorcio entre la sombra y la luz. Y, sin embargo, la semi-claridad de ese atardecer está ya poblada de naturaleza, animales y gente, muy parecida a la actual: "...ese *ch'ullpa* era como nosotros, gente también, antes, cuando no había luz..."

A diferencia de la Biblia, las estrellas preceden, con mucho, la llegada del sol:

"De antiguo siempre había estrellas... Esos *ch'ullpas* trabajaban en esas estrellas, dice. ¡*Suxsa wara wara, suxsakinaw!*" (¡Era un crepúsculo o aurora de muchas estrellas!)

Aún no se habían producido las grandes disjunciones bíblicas y el mundo no se encontraba bien diferenciado. Las fronteras eran fluidas entre lo humano y lo animal: los unos se transformaban fácilmente en los otros, y los animales sabían hablar. Esta misma fluidez se daba también entre lo animado y lo inanimado ya que la naturaleza no ha adquirido todavía su forma definitiva: "Estos cerros, estas piedras, crecieron en aquel tiempo y ya no han vuelto a crecer".

Sólo el sexo estaba diferenciado. La individualidad específica de cada persona no parecía ser necesaria aún: "Todos los hombres se llamaban Mariano, todas las mujeres, María".<sup>20</sup>

Los Chuani definen muy bien esta penumbra como siendo *suxsa* (ya traducido) o *chhayphu* (un sinónimo de *suxsa*: "*chhapu chhapu*: crepúsculo o aurora" Ross 1979: 16). La traducción de Bertonio para este término, es extremadamente sugerente: "*chapo chapo*: entre dos luzes" (1984 t. II: 71).

Porque este intermedio en la iluminación, que caracteriza a la humanidad del pasado, nos recuerda —¿cómo no?— la posición indefinida en cuanto a la sombra luz, que hace aparecer el color del polluelo cuando se enfrenta a la nítida definición contrastada del adulto.

El mito va evocando un paisaje fantasmagórico, donde la visión estetoscópica, sin colores brillantes, se suma a la indefinición de los seres y las formas, trayéndonos de regreso a las unidades ópticas que surgieron al analizar la apariencia del pajarito pequeño:

/intermedio/ en la sombra-luz

/indefinido/ sin discreción, sin perfiles nítidos

una unidad del contenido: sin días y sin noches, conllevando también una continuidad óptica: sin cambios en la luminosidad del mundo.

Pero esta iluminación especial, esta "hora en que salen las primeras estrellas" plantea algunos problemas con las versiones españolas de este mito, transcritas en las Crónicas, que sitúan a esta época, anterior a la actual, en la oscuridad y no en la penumbra; y con el nombre que los propios campesinos de hoy, incluidos los Chuani, dan a este período de los *ch'ullpa*, llamándolo, cuando se refieren a él, *ch'amak tiempu*, es decir, tiempo oscuro.

### La "hora" de los *ch'ullpa*

Entre las versiones que nos entregan los cronistas y las versiones de Chuani, se percibe una sutil diferencia cromática. Por una parte, las crónicas describen una noche primera, cubriendo estas tierras de los Andes:

En los tiempos antiguos, dicen ser la tierra e provincia del Perú oscura, y que en ella no habia ni lumbr e ni dia... Y en estos tiempos en que esta tierra era toda noche... (Betanzos 1987 [1551]: 11).

...y que estando todos puestos en tinieblas y obscuridad, salió de esta isla del Titicaca el sol muy resplandeciente... (Cieza 1924 [1553]: 298).

Una noche primera, incluso sin estrellas, ya que éstas son creadas posteriormente, junto al sol y la luna: "Y dizen que era de noche y allí" (el Hacedor) "hizo el Sol, la Luna y las estrellas..." (Cristóbal de Molina 1943 [1575]: 11).

Los Chuani, en cambio, divorcian la historia del sol y la luna (y probablemente de algunos otros astros notables) de lo que llaman "las estrellas en general" que, como un decorado fijo —junto a algunas especies botánicas y zoológicas— permanecerán al margen del drama mítico planteado por la luz.

Podría pensarse que el hablar de "tinieblas" o de "penumbra" es un problema de variantes que pudo experimentar el mito desde la Conquista hasta ahora, y que los relatos de Chuani son simplemente una versión transformada y moderna. Sin embargo, esta diferencia, aunque aparentemente sin importancia, afecta a la ideología misma del relato. El mito, tal como se lo narra en Chuani (y en muchos

y también /continuo/ que ahora se presenta como

otros lugares), coincide totalmente con el planteamiento cromático del texto del *allqamari*:

Primero: no sombra, no luz (penumbra)  
Después: sombra y luz

Por el contrario, en las versiones españolas, el pasado no resulta totalmente contradictorio con el presente. La sombra estaba ya ahí, y a ella, simplemente, se agrega, luego, la luz:

Primero: sombra  
Después: sombra y luz

¿Hizo nacer el pensamiento andino al día y a la noche de un intermedio donde yacían en fusión, o creó al día como un complemento de la noche ya existente?

Corroborando la versión de Chuani, no está sólo el mudo texto del *allqamari* que se remonta, al menos, a fines del siglo XVI (Bertonio recoge su versión en esos años), sino también un pequeño dato marginal que se escapa de la pluma de un cronista indígena, Santaacruz Pachacuti Yamqui. Este dato es tan sólo una palabra quechua —en medio de un texto en español— que va incluida en la descripción de una época primera, de desorden. Santaacruz comienza su crónica declarando, canónicamente, que cree en “Dios trino y uno” que creó

...al cielo y a la tierra y a todas las cosas que en ellas questan, como el sol y la luna, estrellas, luceros... y luego crió al primer hombre Adan... (Santaacruz Pachacuti 1968 [1616]: 282).

Para describir después un tiempo de guerras y discordias. Pero, luego de haber establecido, siguiendo a la Biblia, que el sol y la luna fueron creados antes que el hombre, ya no podrá ubicar ese primer tiempo de caos en una época sin luz. Sin embargo, entre otros nombres, designa a esa prehistoria andina con la palabra tan sugerente de *tutayacha* o *tutapacha* (el transcriptor del manuscrito no está seguro de si se trata de una ‘p’ o de una ‘y’), que en ambos casos nos trae la idea de una luz difusa: *tutayay*: anoecer; *tutapay*: amanecer; recordando, en quechua, inevitablemente, el *sujsa* o *chhayphu* aymara de Chuani. Esta palabra que se escapa, contradice las declaraciones que encabezan la Crónica, situando a este primer tiempo en plena penumbra.

Algunas otras versiones modernas conservan también la imagen de una iluminación tenue o extra-

ña. En la comunidad de Lunlaya (Charazani, Bolivia) escuchamos numerosos relatos que vinculan a los *ch’ullpa*, también llamados “gentiles”, con fuegos o luces azules. Solían contar que, cuando se produce un eclipse de luna, los *ch’ullpa* se despiertan y, levantándose de sus sepulturas en las ruinas de los cerros, descienden sobre las casas y chacras de la comunidad actual. Y ese azul que irradian a su paso es tan luminoso y claro, tan diferente al negro de una noche sin luna, que permite distinguir las figuras de los *ch’ullpa* avanzando en medio de la pavorosa oscuridad. (Sólo la agitada producción de una nueva luz, a partir del lavado y pulido de objetos de plata, logra devolverlos a sus tumbas).

Otra versión moderna, recogida por Casaverde en Kuyo Grande (cerca del Cuzco, Perú), evoca igualmente una iluminación especial, que no es una oscuridad total, acompañando a la humanidad del pasado:

Estos primeros habitantes vivieron en una época anterior a la actual, adorando a un *Anta Inti*” (sol de cobre) “que les regalaba con una tenue luz rojiza y a la diosa *Killa*” (luna), diferente a la luna que hoy existe (Casaverde 1970: 151).

Aunque con la presencia de un sol y de una luna, la luz no es diferente a la luz evocada por los Chuani. *Anta* no designa sólo cobre, en cuanto metal, sino también al color en sí, al rojizo que se aplica también a las luces del atardecer. De ese modo:

*Antarupay*: arboles o celages de la tarde (Ricardo 1951 [1586]: 16).

*Antawara*: celajes vespertinos (Lira s/f: 15).

Detrás de esas iluminaciones, del grisáceo azul del momento en que empiezan a verse las primeras estrellas, del azul celeste de cuando se despiertan los *ch’ullpa*, de los encendidos arboles, de la opaca luz del sol de cobre, es posible descubrir una misma conjunción de cualidades cromáticas (una misma figura del plano de la expresión),<sup>21</sup> que se manifiesta bajo diferentes apariencias. Podríamos decir que la “luz *ch’ullpa*” es débil en la intensidad luminosa y desaturada (carece de vehemencia en el color), pero que, a pesar de esa palidez que debería aclararla, se muestra oscurecida y opaca.

¿No prestaron atención los cronistas españoles a esto que parecía tan sólo un detalle, la existencia de una penumbra primera y no de una oscuridad total? Lo más probable es que asimilaran, sin mayo-

res problemas, esta delicada iluminación a sus propias tinieblas del comienzo del mundo. Y en algunas versiones modernas que se narran en otros lugares, la evangelización debe haber jugado su parte. En casi todos los Andes, sin embargo, la "mala hora", la "hora peligrosa", es el instante del anochecer: el mundo podría darse la vuelta y regresar al tiempo primero.

### *La llegada de la luz*

En el mito bíblico, después de las grandes disjunciones (sombra/luz, cielo/tierra, agua/seco), comienza un tiempo sin mayores quiebres ópticos. Una última disjunción, pero esta vez de índole moral (bien/mal), marcará el paso de un tiempo anterior definido por una recolección paradisíaca, a un largo presente marcado por el pastoreo y la agricultura. ("Le echó Jehová del jardín del Edén, *para que labrase la tierra...*")

¿El ambiente permanece indiferente? El Paraíso (perfumes, colores, música) representa, a diferencia de la penumbra andina, un inicio de la humanidad en la exaltación perceptiva, que disminuye y decae en el nuevo habitat fuera del Edén, sin alcanzar, sin embargo, una antítesis.

En el mito andino se plantea, en cambio, un quiebre brusco: el sol sale un día "de repente", y arrastra consigo una transformación no solamente de la experiencia humana, sino también del aspecto total de la naturaleza, permitiendo oponer un pasado a un presente, en base a categorías perceptivas:

- El sol es esperado: algunos pájaros anunciaron su salida. Los *ch'ullpas* organizan su defensa haciendo crecer los cerros para atacarlo con agua, piedras y cenizas. Pero el sol sale por la "derecha" (este), habiendo sido esperado por la "izquierda" (oeste).
- Y se produce una ruptura dramática entre una época y otra: la humanidad anterior se quema, quedando convertida en huesos y cenizas... (*¿Suwa?*).
- La luna aparecerá junto con el sol, y empezará una historia discontinua de días y de noches.

El cambio en el interior del eje del valor (el paso de 'ni sombra ni luz' a 'sombra y luz') provocará otros desplazamientos en el interior de otras categorías. Así: lo borroso se volverá nítido; lo con-

tinuo, discontinuo; lo inestable, estable ("estos cerros ya no han vuelto a crecer", "los animales han dejado de hablar"); y lo indiferenciado, diferenciado: desde entonces todas las personas tienen un nombre.

Y esta transformación total del ambiente implicará también, como veremos, un tránsito desde una etapa de recolección y caza, a una etapa de agricultura sofisticada y pastoreo, pero, a diferencia del relato bíblico, será un tránsito eufórico y sin queja.

Sin embargo, el pasado permanecerá latente y cada eclipse de sol, cada eclipse de luna o cada simple atardecer, pueden producir la angustia de un tiempo que se invierte para retornar a las condiciones de las épocas primeras. Por eso, tal vez, cuando se divisa al *allqamari* viejo, entre las rocas solitarias de los cerros, es preferible pasar dando vueltas la cabeza: encarna, con la pérdida del contraste de sus plumas, ese temido retorno al pasado en penumbras...

### Valores culturales y luces del mundo

Los Chuani aprovechan este punto de quiebre mítico entre dos edades, para situar la aparición de todas las especies hoy necesarias a la vida humana. De este hecho resulta una taxonomía biótica que ordena la vida natural en dos grandes grupos, uno de ellos subdividido, a su vez, en dos sub-conjuntos: El primer grupo está formado por todas aquellas especies que, de algún modo, han permanecido indiferentes a la salida del sol. El segundo, por todas las especies que han tomado posiciones entre un ayer y un hoy.

*El primer grupo:* En botánica, integran este grupo la gran mayoría de las plantas silvestres que aceptan una clasificación por apariencia, tamaño, textura, etc. Pastos y hierbas (*qhora*); matas altas y arbustos (*ch'umi*); la casi totalidad de los árboles (*qoqa*). Lo que los reúne no es el criterio de 'no utilidad', ya que se agrupan aquí todas las leñas, como algunas plantas que crecen en el monte (*monte achu*), cuyos frutos, hojas o raíces, constituyen una dieta suplementaria. Los principios que gobiernan a este grupo parecieran ser, más bien:

- a) La calidad de no-alimento básico (de lo contrario pertenecerían al 'presente').

- b) La condición de no directamente dañina, no muy venenosa, ni excesivamente espinuda (que las haría aparecer como saldos de la época *ch'ullpa*), y
- c) Su reproducción natural, sin ingerencia del hombre.

A estas especies botánicas se agregan muchas especies animales, las más indiferentes a la vida humana, como insectos, reptiles, peces, gusanos, etc., llamados genéricamente *laq'o sirka*, por los Chuani. Pero, también, la gran mayoría de los pájaros parece formar parte de este grupo no afectado por los cambios en la luz. Taxonómicamente, sin embargo, no se ubican como *laqo*, son simplemente *jamach'i*, pájaros. Y desde esta posición independiente cumplen a menudo su papel de adivinos o anticipadores (fueron los pájaros, especialmente el *chhiwanku* y el *juch'i juch'i*, los que avisaron a los *ch'ullpa* de la pronta salida del sol). Este tipo de plantas y estos animales, sumados a la gran mayoría de las estrellas, constituyen el telón de fondo inalterable sobre el cual se desarrollaron las transformaciones míticas del paisaje.

*El segundo grupo:* Forma una suerte de taxonomía espejada, dividida en dos sub-conjuntos paralelos que se oponen entre sí. A cada planta cultivada de hoy, a cada animal doméstico, corresponde una especie que, apareciendo hoy como silvestre, inútil o incluso dañina al hombre actual, sirvió de sustento o perteneció de algún modo a la intimidad *ch'ullpa*: a) Un primer subconjunto: las plantas cultivadas, llamadas genéricamente *iwira* y los animales domésticos llamados *uywa*, b) Un segundo subconjunto: sus 'dobles' silvestres o salvajes, reunidos en el adjetivo *k'ita*.

La primera mitad del espejo está constituida por todas las plantas alimenticias, los cultivos tradicionales como la papa, el *olluko*, el maíz, la quinua, etc., más especies importadas como las hortalizas y gramíneas. Los Chuani las clasifican como *iwira* y traducen este nombre como "productos". Se dice que estas *iwiras* aparecieron con la luz.

También integran este grupo los animales hoy domésticos, los *uywa*, que surgieron junto a las *iwira*: las llamas, las vacas, los *kuy*s, las ovejas, los chanchos, las gallinas, etc. Y entre los *uywa*, las alpacas presentan un problema de límite: siendo hoy innegablemente domésticas y teniendo un vellón supe-

rior al de llamas y ovejas, son consideradas como herencia de un pasado: "eran su llama del *ch'ullpa*", suelen decir. Otras especies vegetales y animales comparten con las alpacas esta situación imprecisa.<sup>22</sup>

Junto a ellos, se sitúan en un presente mítico, algunos animales o pájaros que siendo salvajes o silvestres, están de algún modo relacionados con *iwiras* o *uywas*. Así el *t'inti*, un pequeño pajarito que se alimenta de los campos sembrados de quinua, es pensado como habiendo surgido después de la luz (... "porque, si no, ¿de qué se alimentaba antes de que hubiese este producto?"). También las aves de rapiña que comen ganado, o el *titi*, gato montés que vive pacíficamente entre alpacas y llamas (ya que los *ch'ullpa* no tuvieron ganado). Algunas de estas especies no domésticas pero 'actuales' son consideradas como estando al servicio del *achachila* (dios tutelar de los cerros): se dice que el *allqamari* es su "centinela" y su "soldado", el *titi* es su gato, el cóndor su gallina, etc.

La segunda mitad del espejo está formada por todo aquello situado como el 'doble' de lo doméstico o cultivado, pero que permanece hoy en estado silvestre o salvaje, y reunido en el adjetivo de *k'ita*, sea planta o animal.

Los animales *k'ita* se diferencian de los no domesticables en general (*laqo sirka*), por haber pertenecido a los *ch'ullpa*: así la *pisaqa* (perdiz) era su gallina, el *p'uku p'uku*, el gallo que cantaba en la noche del pasado, el *leqe leqe*, reemplazando a los *allqamari* del presente, "su centinela, su soldado" de los gentiles. Y se dice, también, que el *jinch qhollu* (un tipo de zorro) era su perro, mientras el *añathuya* (zorrino), —que pertenece, sin duda, al pasado por lo mucho que apesta su orina— fue su chanchito.

A estas correspondencias claras se suman otras más imprecisas, ya que los animales *ch'ullpa* se superponen, a veces, a esos animales considerados como del *achachila* que acabamos de mencionar, produciendo una situación de continuidad fluida entre el pasado *ch'ullpa* y los dioses tutelares actuales.

El grupo de las plantas consideradas igualmente *k'ita*, es un verdadero tratado de botánica popular. De lo silvestre en general, los Chuani separan a las plantas que presentan algún parentesco con las *iwira* (real o simplemente aparente). Lo importante es que cada 'producto' de hoy tenga su similar en el

pasado y dan, minuciosamente, largas listas de las especies que pudieron pertenecer a los *ch'ullpa*:

“Todo completo tenían. Su *olluko*, *k'ita ulluma* era, de esa hay en los cerros, produce sola en los altiplanos. Esas papas lisas tampoco quieren perderse en los campos... Su cebada era cebadilla, que hay igual que la cebada, pero chiquitito. Esa era su cebada. Su *qañawa* tiene” (el *ch'ullpa*) Sale sola, salvaje. Esa ya no comemos, *k'ita qañawa*. Una árbol hay, *t'ika* se llama. Su piña era...”

A veces, dudan:

“¿Cuál sería su cebolla? *Siki* cebolla o *amay* cebolla (dos especies silvestres distintas) debe ser... ¿O *uluyp'ina* sería su cebolla?”

Las discusiones sobre lo que pudo ser ‘su familia’ de las *hwira* actuales, se llevan adelante con gran placer. Los gentiles tuvieron de todo y sólo carecieron de sal y ají; no dominaban, pues, el ‘sabor’ en la comida. ¿Guarda así, el mito, el recuerdo de la domesticación de las plantas que exigió la presencia de una planta origen? ¿O, simplemente, intenta equilibrar las dos épocas, para poderse mirar hoy en el pasado como en el “otro”, su semejante?

Los productos *ch'ullpa* son considerados como inferiores, no útiles para la gente actual y a veces, incluso dañinos o venenosos, como la *awka koka* (coca enemiga) que pudo haber sido su coca del gentil. Un sinónimo de la *k'ita qañawa* (cañawa silvestre), citado por Bertonio, define bien esta situación bastarda de las especies pensadas como alimento del pasado:

*Isualla hupa*: Quinua silvestre de la que llaman cañawa.  
*Isualla*: Hijo adulterino (Bertonio 1984 t.II: 183)

Naturalmente, las variedades silvestres propuestas para los productos autóctonos resultan mucho más interesantes, tanto desde un punto de vista botánico como etnológico. Es el caso, por ejemplo, de la *aara*, que los Chuani consideran como una quínoa silvestre (de color negro). Se dice que la *aara* constituyó el alimento principal de los *ch'ullpa*, que preparaban con ella su *p'isque* (guiso tradicional de quínoa cocida). Esta especie llamada *ayara* en las zonas aledañas al lago Titicaca, corresponde hoy, según los estudios de J. León, a una *k'ita qañawa*, es decir, a un antecedente esta vez científico de la *qañawa* actual. Pero pudo ser incluso, según este mismo autor, el ancestro de la propia quínoa.<sup>23</sup>

La *aara* o *ayara* nos remite –tan sugerentemente

como lo ha subrayado ya Rostworowski (1969-70)– al nombre de los hermanos Ayar, civilizadores míticos de la región del Cuzco y fundadores de un nuevo orden cultural. El hecho de que por una parte se apellidaran Ayar, lo que los relaciona a las especies más primitivas de la *qañawa* y de la quínoa, pero que por otra parte, uno de los hermanos se llamase *uchu* (ají) y el otro *kachi* (sal), parece estar indicando que estos antepasados ocupaban una posición mediadora entre dos edades: entre un pasado pre-agrícola de la recolección de la *ayara* que no se siembra, y un presente, donde el ají y la sal constituyen el emblema de una cocina sofisticada (recordemos que en el mito de Chuani, los *ch'ullpa* no consumían ni sal ni ají).

Los Chuani niegan también a estos habitantes de una época sin sol, todo conocimiento sobre los productos híbridos que son la base fundamental del sustento andino:

(Así el gentil)“... de la flor, dice, había sabido producir. Su fruto de la papa, eso no más se lo guardaba para semilla. Eso, no más, siembran en ese tiempo antiguo, oscuro...”

Como se sabe, toda la papa que se consume hoy en los Andes es sembrada a partir del tubérculo. De ese tubérculo que en su forma primitiva, según Latchman (*apud* Horkheimer 1973: 88), poseía apenas el tamaño “...de una avellana, de cáscara oscura y tiesa, de sabor amargo... tal como sucede en las especies silvestres”.

De modo que:

... las selecciones originales de la papa no hubieran tenido éxito si no se hubiese reconocido el principio de la reproducción vegetativa (por tubérculos), que permite mantener inmutables las variedades seleccionadas (Goodspeed, *apud* Horkheimer 1973: 88).

Vemos así que el mito va identificando la salida del sol con la domesticación de los animales y de las plantas, con el pastoreo y con una agricultura floreciente, permitiéndonos comprender ahora –si el *suwamari* simbolizaba a la época de la penumbra– por qué su nombre evocaba campos marchitos y momentos de escasez.

¿Cuál es el trabajo semiótico que realiza, entonces, el mito? No estamos analizando las palabras mismas que componen los relatos –es decir, ‘los significantes’– sino lo que ellas dicen. A diferencia de la posibilidad de análisis que nos entregaba la

apariencia de los pájaros, aquí nos centramos sólo en el plano del contenido. Pero es al interior de este contenido que el mito recrea una especie de segundo plano de la expresión, un plano de efectos sensibles, aunque no nos llegan esta vez por los sentidos —como ocurre cuando se tiene la experiencia directa de ver al *suwamari* o al *allqamari*— sino en imágenes mentales: primero, paisajes en perpetuo anochecer, formas imprecisas y seres indefinidos; luego, un mundo diferenciado por la presencia de sombra y luz, donde es posible la captación de los contrastes, de las formas definidas, de los contornos nítidos, y del color brillante (se dice que todas las flores y los pájaros multicolores, como el propio arcoiris, surgieron recién con el sol). Y estos efectos sensibles, tal como si hubiesen sido pintados en alguna parte, permitirán también su desglose en categorías ópticas:

(la época de la penumbra)		(este mundo de noches y días)
indefinido	vs.	definido
no contrastado	vs.	contrastado
no discreto	vs.	discreto
continuo	vs.	discontinuo

¿A qué categorías semánticas están articuladas estas categorías perceptivas?. Es indudable que a las unidades o semas (uno de los polos o extremos de cada categoría) de /definido/, /discreto/, /contrastado/, /discontinuo/—que corresponden al paisaje marcado por la presencia de sombra y luz— se acopla una unidad semántica de /cultura/, que conlleva o encierra también otras unidades como /sociedad/ (sin la cual las altas transformaciones de la naturaleza no hubiesen sido posibles), /sabiduría/, y como veremos luego, /orden/. Significados que nos recuerdan a los contenidos que hacía aparecer el pájaro adulto —con su bello cuerpo manchado limpiamente de blanco y negro— en el verbo *allqamari-kiptaña*.

Nuestro análisis se basó en la hipótesis de que la sola apariencia de los pájaros bastaba para hacer aparecer un sentido: que a las categorías ópticas relacionadas con el lenguaje plástico de las aves (y que coinciden con las categorías ópticas de los relatos de antes y después del sol), se articulaban ciertas categorías ubicadas en el plano del contenido, conformando un pequeño código semi-simbólico. El recorrido por el mito fue una búsqueda de estas categorías semánticas —acopladas a las categorías

sensibles ya conocidas— que permitían leer el proceso de transformación y crecimiento del pájaro, como un mensaje dotado de un sentido. Podemos precisar ahora que una de estas categorías del contenido, está relacionada con temas de la cultura, ya que, en uno de sus extremos, resume, de una manera abstracta, las grandes realizaciones de las sociedades andinas:

cultura vs. ?  
(orden, org. compleja,  
riego)

Sin embargo, si bien se trata de 'temas relacionados con la cultura', no nos parece que el mito esté echando mano aquí a uno de los grandes ordenamientos clásicos en valores de 'naturaleza vs. cultura'. Hay evidentemente una diferente matización, ya que se supone a los *ch'ullpa* el dominio de ciertas técnicas como la construcción de pequeñas viviendas, alfarería tosca y textiles sin tintorería.<sup>24</sup> No podríamos, pues, simplemente asimilarlos a la posición que toman las estrellas, las *qhora* o los *laqo sirka*. ¿Cuál es, entonces, el otro extremo en este ordenamiento del mundo que está realizando el mito? ¿Qué valores son atribuidos a la época de la penumbra y a todo lo que se relaciona social y humanamente con ella?

### Los diferentes significados de *k'ita*

El mito pudo haber planteado, sin problemas, que todo lo que acompañó a la primera humanidad desapareció con ella o que, incluso, tuvo formas que no se correspondieron con las de la flora y de la fauna del presente (tal como el paraíso terrenal de la Biblia se perdió para siempre). Por el contrario, el mito andino eligió considerar a muchas plantas y animales de hoy como siendo *k'ita*, es decir, como los saldos del pasado. La presencia de esos restos vivos en la naturaleza de hoy, crea, naturalmente, un 'efecto de realidad', como si todas esas historias sobre un mundo anterior hubiesen ocurrido verdaderamente. Pero, al mismo tiempo, obliga a las dos épocas, a enfrentarse, día a día, al interior del paisaje actual. ¿Para qué precisa el pensamiento mítico de este enfrentamiento constante —*k'ita* vs. *uywal*, /*k'ita* vs. *jwiral*—, para qué hace persistir esas plantas y animales "que no quieren perderse" según los

Chuani? ¿Qué valores, necesarios hoy, encierra el término *k'ita*?

Generalmente, se traduce *k'ita* por “silvestre”. Pero esta palabra española no refleja toda la complejidad de las clasificaciones implícitas en el término aymara.

*K'ita* puede aplicarse no sólo a especies zoológicas o botánicas, como vimos, sino también a personas:

*Kitha huacora*: vel *Sallca*. Cimarron, mostrenco. Dize de los hombres, y animales (Bertonio t.II: 303).

*Sallca Sallca*: vicuñas y vanacos y animales salvajes como estos sin dueño.

*Sallca, Kitahaque*: cimarron (Bertonio 1984 t.II: 306).

Bertonio traduce *k'ita* y sus sinónimos, como “cimarrón” y “mostrenco”. La definición que nos da el Diccionario de la Lengua Española para cimarrón (un americanismo ya vigente en el siglo XVII y que proviene de “cima”, la parte mas alta de cerros y montes), es muy sugerente:

Dícese del esclavo o del animal doméstico que huye al campo y se hace montaraz (...) 2. (Amér) Aplícase a la planta silvestre de cuyo nombre o especie hay otra cultivada (...) 5. Mar. Fig. Dícese del marinero indolente y poco trabajador... (Real Academia de la Lengua Española 1956: 306).

Y “mostrenco” reafirma la idea de alguien no bien socializado (que no pertenece a ningún lugar) y disminuido intelectualmente:

... 2. fig. y fam. Dícese del que no tiene casa ni hogar, ni señor o amo conocido. 3. fig. y fam. Ignorante o tardo en el discurrir o aprender... (Real Academia de la Lengua Española 1956: 899).

*K'ita*, entonces, para Bertonio era:

- El que siendo doméstico o estando sujeto a alguien, como el esclavo, se hace libre, con connotación de salvaje, recordando la historia de plantas y animales, hoy *k'ita*, pero que pertenecieron a los *ch'ullpa*.
- Como en Chuani, la planta silvestre, doble de la cultivada.
- Y, además, indolente y poco trabajador, sumado a “ignorante” y “lento en discurrir”.

Valores que apuntan a una sociabilidad muy débil o inexistente (sin casa ni amo), y un escaso desarrollo del entendimiento y de la capacidad de

trabajo. Pero, al mismo tiempo, *k'ita* equivale semánticamente a *sallka*, como podemos observar en las citas anteriores, y *sallka* designa también a las vicuñas y huanacos, es decir, no a todo lo silvestre en general, sino a especies que son los dobles de animales domésticos actuales: de la alpaca y de la llama.

Pero podemos encontrar, también, *K'ita* en Bertonio como sinónimo de otros tres términos que nos amplían su significado: *lari*, (poblaciones marginales de las tierras altas y, además, término de parentesco que designaba al hermano de la madre y por extensión, a todos los parientes varones por línea femenina); *choqela* (población de cazadores de la puna que aparece mencionada en los documentos sobre los lupaca, en el siglo XVI); y, *uru* (población circun-lacustre no aymara que se considera a sí misma como perteneciendo a una humanidad anterior):

*Lari uru Kita*: Idem. (Bertonio t.II: 191).

*Choqela*, vel *lari lari*: Gente cimarrona que vive en la puna sustentándose con la caza (Bertonio 1984 t.II: 89).

De este modo, la idea de *k'ita* no sólo enfrenta a plantas y animales: en el siglo XVII enfrentaba también a las poblaciones mayoritarias de habla aymara con los grupos marginales. El pensamiento mítico, que oponía a una humanidad del pasado con una humanidad del presente, cada una con su paisaje particular, extendía también esta confrontación a las relaciones interétnicas, cuando se trataba de grupos que conservaban diferentes estrategias de subsistencia: *laris* y *choqelas*, eran cazadores de alturas; los *urus*, esencialmente pescadores en los ríos y lagos, además de recolectores de hierbas y cazadores de aves acuáticas.

Naturalmente, las declaraciones despectivas que aparecen en Bertonio (hasta el punto de definirlos como ‘mostrencos’ y ‘cimarrones’) —coincidentes, por lo demás, con las de otros documentos españoles de esas épocas—<sup>25</sup> transmiten una visión europea de estas etnias que, a sus ojos, eran más primitivas. Pero nos transmiten también, indudablemente, parte de la manera como los propios aymaras consideraban a sus vecinos. Y, sin embargo, otros datos nos permiten suponer que las poblaciones englobadas en los adjetivos de *k'ita* y *sallka*, ocupaban una posición al interior de un modelo ideológico, que no recibía sólo valores negativos.

A los ojos de los aymaras de hoy, los urus y los chipayas —considerados como saldos de la humanidad anterior— poseen un dominio superior sobre el mundo de lo sagrado. Para los aymaras de Isluga, los chipayas —que son sus vecinos justo al otro lado del salar de Coipasa— poseen un alto prestigio como sacerdotes y médicos, y cuando los problemas no pueden resolverse a nivel de las prácticas locales, se recurre a los especialistas chipayas. También Vellard (1949) —durante su permanencia entre los urus del Desaguadero— observa que los aymaras de la zona sienten un gran temor por el rayo, en tanto los urus tienen la firme convicción que el rayo no puede dañarlos. Así, los mestizos de madre uro y padre aymara desconocido, aceptan su inferioridad y sufren de pánico ante las tormentas eléctricas. Vellard hace mención también a la calidad de “más sagrado” que tienen los urus, que lleva a menudo a los aymaras a levantar sus casas cerca de los pueblos urus y a desposar a sus mujeres.

Si las poblaciones de habla aymara parecen haberse arrogado —míticamente— el dominio político y técnico, parecen haber concedido, sin embargo, a las poblaciones *k'ita*, un mayor manejo de lo sobrenatural. Recordemos que, ya en el siglo XVII, Matienzo, describiendo a esos mismos *choqelas* consignados por Bertonio, anotaba que “no entienden sino en matar ganado bravo, y en idolatrar. Son hechiceros... andan adonde estan sus huacas...” (Matienzo 1967[1567]: 276).

Naturalmente, todos los indígenas de Chucuito, en donde Matienzo observa a los cazadores de altura, “idolatraban” y visitaban a sus *wak'as* (lugares sagrados). Pero el hecho de que los *choqelas* “no entiendan de otra cosa” y que además se los designe como hechiceros, sugiere una calidad de ‘profesionales’ en los menesteres religiosos.

Los *k'ita* —vegetales, animales o grupos humanos— parecen de este modo, estar a medio camino entre lo ‘silvestre’ y lo considerado como ‘la cultura’. Y cumpliendo, tal vez, un papel intermediario o mediador entre el mundo propiamente humano (con sus cultivos, sus animales domésticos, su cielo cercano de sol y de luna, etc.) y aquellas fuerzas más oscuras e inaccesibles de la naturaleza.

Pero el propio *suwamari*, por su color indefinido, está representando simbólicamente a un *k'ita* y como tal tiene también sus poderes de mediación: sus plumas son utilizadas por los chuani para cere-

monias llamadas “*mesa qollu*”, que se realizan para las fuerzas subterráneas, y a la inversa de las ceremonias normales: es decir, con lana negra y no blanca, con oveja y no con llama.

Entre una planta cultivada y su doble salvaje, entre un *jaqe* (hombre, en aymara) y un marginal (sea *lari*, *uru*, *choqela*, *salka*, *ch'ullpa*, etc), se plantea, entonces, tanto una diferencia como una semejanza, y esto permite la comparación: podríamos decir que lo *k'ita* es el espejo deformado en que se miran los protagonistas del mito, para definir su identidad.

De este modo, a los diferentes matices de la percepción del mundo codificados, por una parte, en las luces de la penumbra y por otra, en los efectos de contraste de la noche y el día, o en lenguajes plásticos más abstractos como ‘indefinido/contrastado’, corresponde una categoría semántica que podríamos definir como:

#### OTRA CULTURA VS. ESTA CULTURA

que hace aparecer, a su vez, un sistema de valores que, además de un ‘ayer’ vs. un ‘hoy’, organizan al mito en un ‘nosotros’ vs. un ‘alter’.

Pero este ‘otro’ que dibuja el mito se desliza, a veces, al interior mismo de la comunidad aymara: no sólo la niña pequeña es llamada *arako*, al igual que el *suwamari*. Otros términos, que en el aymara del siglo XVII eran utilizados como palabras de amor para dirigirse a los hijos, están construidos a partir de los nombres de esas poblaciones consideradas más allá de los límites de la cultura. Así:

*Choque*: Oro, el mas rico metal.

*Choquehay*, *Apancay*, *Hihwayoy*: Querido mio, amado mio.

*Choquehuahua*: Hijo querido.

*Choque*, *Kaa*: Cosa de estima.

*Choquechatha*, *Kaachatha*: Regalar con obras o palabras.

pero,

*Choqela*, vel *lari lari*: Gente cimarrona que vive en la puna sustentandose con la caça. (Bertonio 1984 t.II: 89).

¿Simples coincidencias? Sin embargo el término *uru* tiene esta misma ambivalencia:

*Uru*: Una nacion de indios despreciados entre todos, que de ordinario son pescadores, y de menos entendimiento

*Uru*: Dizen de uno que anda sucio handrajoso o casio, Sayagues, rustico

Pero, también:

*Uru huahua, Amahuata*, vel *Choque huahua*: Hijo querido, regalado. *Ururi*: idem. (Bertonio 1984 t.II: 380).

Tenemos que aceptar, así, que aquello que el pensamiento aleja para poder mirarse en él, aquello que el pensamiento parece, incluso, despreciar a veces, es al mismo tiempo, aquello susceptible de ser profundamente amado...

## LOS CODIGOS TEJIDOS

Imágenes ópticas para un presente mítico

*El contraste sombra/luz*

Para tipificar el contraste, la discreción y la impresión de dividido que definen ópticamente al 'mundo actual', las culturas andinas parecen haber elegido —entre muchas otras imágenes posibles— la diferencia entre la sombra y la luz. Fueron la sombra y la luz las que marcaron el drástico quiebre entre dos edades, y es, también, el claro/oscuro el que define las manchas en el cuerpo del *allqamari* que, entre otras muchas y más hermosas aves, ha sido seleccionado, a su vez, para simbolizar la sabiduría y la experiencia. Y son precisamente las diferencias entre sombra y luz las que constituyen la base del único diseño textil que parece persistir a través de siglos, extendiéndose por vastas regiones, traspasando las fronteras étnicas. Todo sugiere, entonces, que el *allqa*, sea en el pájaro, sea en los tejidos, constituye una suerte de condensación plástica de todos los valores atribuidos al presente que desarrolla el mito.

Es evidente que, junto a una memoria oral, que conserva y repite grandes imágenes mentales que pueden expresar con precisión sentidos codificados en ellas, como las aldeas sumergidas, las lluvias de fuego, etc., existe una memoria visual que fija relaciones entre formas, colores, espacios, contornos, etc., cuando ellos han logrado la expresión perfecta de un contenido. En un momento dado de la historia de los Andes se cristaliza una imagen plástica que parece convertirse en el emblema de una ideología (de un sistema de valores).

Naturalmente, muchísimas otras formas plásticas y muchísimos otros diseños desarrollados por la

textilería andina del pasado y del presente, hacen uso del contraste, o de la discreción de las partes, de la discontinuidad, etc. Pero no parecen tener, como la imagen formalizada del *allqa*, necesariamente, la misión de hablar directamente de este tema. ¿De qué manera es concebido el presente mítico en este modelo que repiten incansablemente los textiles?

La imagen del *allqa* que nos entrega el *allqamari* está constituida por:

- Un contraste claro/oscuro (diferencia en la luminosidad de las partes).
- Un cierto equilibrio entre los espacios de sombra y los espacios de luz.
- Una disposición simétrica de las manchas.
- Y contornos muy nítidos de las mismas.

Pero el cuerpo del pájaro adulto es una construcción de la naturaleza. El lenguaje plástico de los tejidos, coincidiendo en estas mismas bases, agrega una mayor complejidad que, debemos admitir, debe tender a precisar el sentido:

- La posibilidad de definir contrastes con grados menores de diferenciación en el claro/oscuro, no necesariamente negro/blanco (diferentes tonalidades del café y del gris) o, en algunos textiles, expresar un contraste no ya con la sombra/luz, sino con el tono: verde/rojo, naranja/azul, etc.;
  - Y la obligatoriedad de colocar un enlace, una conjunción, entre los segmentos que se diferencian (segmentos que en el caso de las bolsas o frazadas son generalmente bandas de diferente tonalidad y de diferente valor luminoso).
- Y el diseño de cualquier costal, de cualquier *chhusi* (frazada) en *allqa*, va construido en base a estos principios de simetría, de orden, de necesaria mediación entre las bandas, etc. (fig. 8).

Las mediaciones entre las diferencias son siempre estrechas y toman variadas formas, siendo las más comunes las listas, llamadas en algunos lugares *qallu*, o los pequeños peldaños, llamados *k'utu* (en el costal de la figura 8 podemos observar ambas formas de conjunción del *allqa*). Hemos tratado con más detalle este tipo de diseño en un trabajo anterior,<sup>26</sup> y no nos detendremos ahora a desentrañar la manera como juegan estos elementos. Lo que nos interesa aquí es el hecho de que si este diseño está relacionado con el mito de origen, como todo parece sugerirlo, y constituye, entonces, una imagen de la cultura actual (en tiempos míticos, naturalmen-

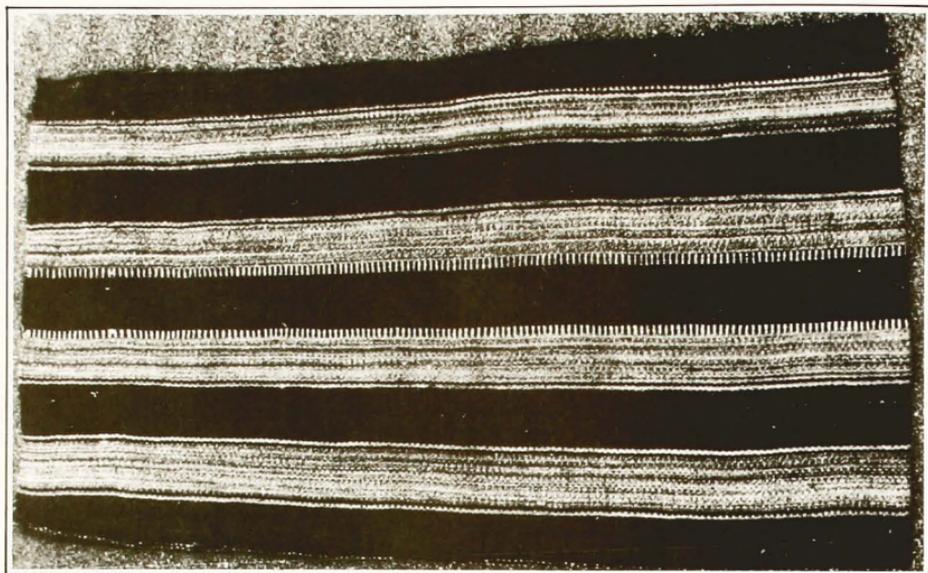


Figura 8. La imagen compleja del *allqa* creada en una larga tradición textil. Costal para llevar productos agrícolas. Altiplano aymara de hoy.

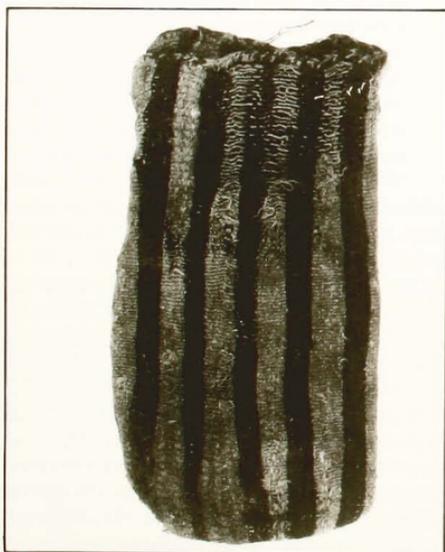


Figura 9. Bolsa tipo costal, Arica. Colección M. Blanco Encalada, Az 102 N° 3118. Museo Chileno de Arte Precolombino.

te), esa cultura es vista como un todo dividido, seccionado, donde cada parte se diferencia de las otras (y de ahí la necesidad de representar las partes como contrastantes); pero donde cada parte está, a su vez, conjuncionada a las otras, articulada en un todo mayor.

En un momento dado de la historia, los textiles empiezan a repetir este diseño formalizado. En el Museo San Miguel de Azapa se conserva una gran cantidad de bolsas (bolsas-faja, talegas y costales), con una ya perfecta imagen del *allqa*, procediendo la gran mayoría del período de Desarrollos Regionales (1100-1470 d.C.). Sin embargo, es interesante notar que en un mismo período y, a veces, en un mismo cementerio (como sucede con los textiles provenientes del sitio Playa Miller 3, PM3, de la colección Espoueyes, en depósito en el Museo Chileno de Arte Precolombino), se encuentran prendas que llevan ya el diseño que se convertirá en "clásico", junto a otros que, aunque parecen haber sido contruidos en base a las diferencias sombra/luz, no desarrollan aún el esquema actual en su plenitud.

Así, en el costal de la figura 9, pareciera estar

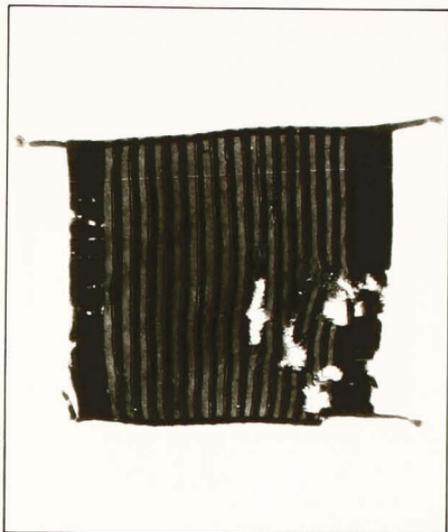


Figura 10. *Inkuña* (paño ceremonial), Arica. Colección M. Blanco Encalada, PM 3 N° 3105. Museo Chileno de Arte Precolombino.

presente ya una intención de recortar el todo con diferencias tajantes, pero no hay indicios de elementos mediatizadores.

Y en un *tari* o *inkuña* (paño pequeño), podemos observar (fig. 10) una extraordinaria peculiaridad: ya hay listas de intersección, aunque las franjas son angostas y no llevan por lo tanto, una masa cromática que produzca una violencia entre el tono de unas y otras. Lo notable es que estas listas de conjunción sólo realizan su trabajo hacia un costado de las franjas contrastantes (hacia la izquierda, en la fotografía), mientras el otro costado del encuentro sombra/luz se produce sin problemas.

Y en una bolsa (fig. 11), tipo talega, vemos que las franjas que están tratadas como contrastantes —poseen mediación— son muy angostas para la concepción estereotípica de lo que será luego el *allqa*. Pero lo más interesante en este textil es que no hay ninguna intención de manifestar un orden ni siquiera en la forma más simple de una simetría espejada que parte de un eje central, marcado o insinuado.

¿Una larga búsqueda —para afinar tanto la expresión como los contenidos— hasta llegar a plasmar

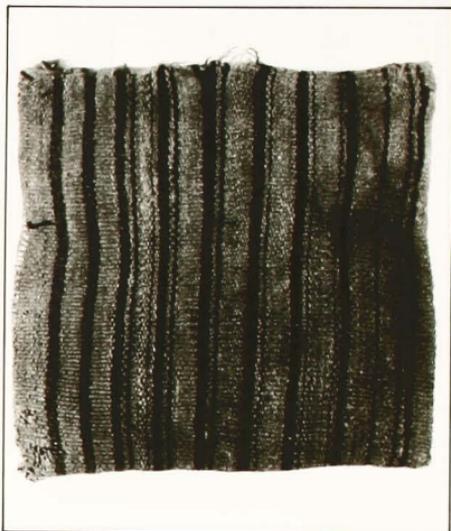


Figura 11. Talega arqueológica, Arica. Nótese la intención no bien desarrollada de señalar conjunciones y la falta de simetría y orden. Colección M. Blanco Encalada, PM 3 T 14/2 N° 1.30. Museo Chileno de Arte Precolombino.

un ideal de representación cuya formalización, más o menos inalterable, nos llega hasta hoy?

El modelo puede tener, sin embargo, una antigüedad mayor que la que nos separa de los Desarrollos Regionales en Arica. Años atrás, cuando buscábamos esta persistencia del *allqa* en textiles arqueológicos, dibujamos en el Museo San Miguel de Azapa (Arica, Chile), una talega clasificada como Tiwanaku (fig. 12). En esta talega es posible ya observar un diseño que sigue las mismas normas que las representaciones actuales del *allqa*: es decir, intercambiando listas entre franjas (supuestamente contrastantes) para mediatizar sus diferencias cromáticas. Las listas van repitiendo el tono de las franjas, en el lugar de su intersección (y por esto, son llamadas *qallu*, crías, hoy en el altiplano aymara de Islluga: hijas de cada franja mayor).

Pero los dos tonos seleccionados en esta talega, son el blanco y el vicuña, de modo que no producen un fuerte quiebre óptico, sino más bien una sensación de armonía. ¿Para qué, entonces, la conjunción que mediatiza las franjas?. ¿Era una manera sutil de exigir a la mirada que percibiera las diferencias ahí,

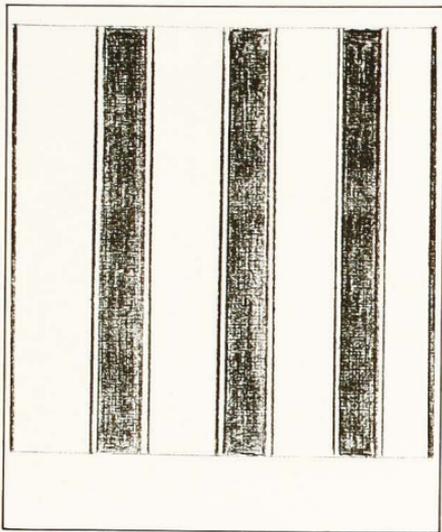


Figura 12. Dibujo de taiega clasificada como Tiwanaku. Museo San Miguel de Azapa, Universidad de Tarapacá, Arica.



Figura 13. Dibujo de una estatuilla moche. Nótese las listas que conjuganan a las franjas, en lo que parece ser una túnica de mangas largas (siglos ¿III al V d. C.?). Museo Nacional de Antropología y Arqueología, Lima, Perú.

incluso, donde no parecen estar? (veremos, más adelante, que hoy, la captación de la diferencia entre las cosas, es relacionada directamente con facultades del intelecto).

El hecho de que el modelo del *allqa*, en el pasado, se encuentre definiendo especialmente bolsas (costales y taiegas) y de que hoy sean precisamente estas mismas piezas las que repiten esta larga tradición, permite suponer que, posiblemente, no sólo el diseño —colores y formas— sino los contenidos expresados por él, se han mantenido igualmente: las bolsas prehispánicas pudieron hablar de sentidos cercanos a los que encontramos ya en el siglo XVII, codificados en el *allqamari*.

Hay aún una imagen más antigua: es posible observar un perfecto diseño en *allqa* en la túnica que viste a un personaje, en una estatuilla perteneciente a la cultura Moche, conservada en el Museo Nacional de Antropología y Arqueología de Lima (fig. 13).

Tratándose de un diseño continuo que parece cubrir toda la tela, ninguna disposición simétrica prioriza un centro, como ocurrirá luego en el diseño

de costales y taiegas y muchos *chhusis* (frazadas). ¿Qué contenidos se atribuyeron a esta disposición de franjas y de listas, en culturas tanto más norteñas y alejadas en el tiempo? Es interesante, sin embargo, constatar que hay ya un esquema que coincidirá con lo que será después esta imagen invariable en los textiles andinos de más al sur.<sup>27</sup> Esta estatuilla y algunos *unkus* (túnica del hombre) conservados en los *q'epis* (bultos ceremoniales) de la comunidad de Coroma (en el altiplano central boliviano),<sup>28</sup> son el único testimonio que tenemos de que el modelo clásico de una disposición en *allqa* se haya utilizado también definiendo un determinado tipo de vestuario.

Y alejándonos, por un instante, del modelo tejido, ¿cómo no recordar, a propósito del *allqa*, la organización de la sombra-luz ya presente hace más de 2.000 años, en el portal negro y blanco del templo nuevo de Chavín de Huántar? (fig. 14). Las piedras claras y las oscuras dividen limpia y verticalmente la puerta en dos, desde la cornisa a las gradas. La idea de umbral —que es en sí un intermedio entre el espacio exterior e interior— pareciera

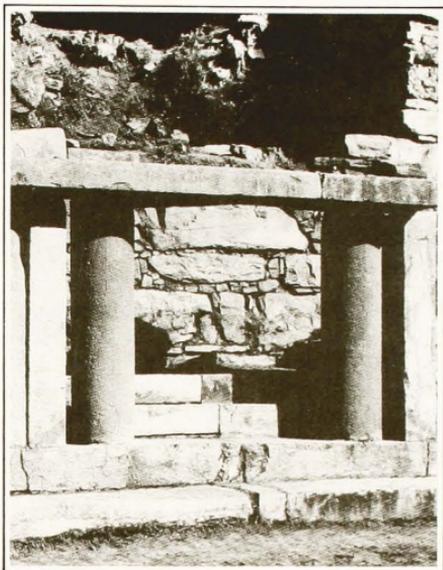


Figura 14. El portal negro y blanco del Templo Nuevo, en Chavín de Huantar.

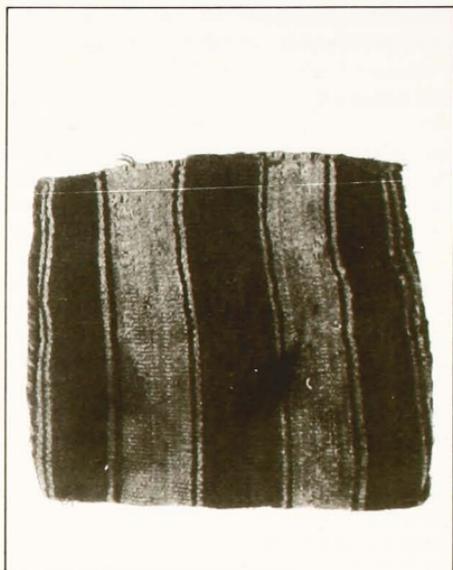


Figura 15. Talega, Arica. Colección M. Blanco Encalada, Challuta 1 T 1/25 N° 2.79. Museo Chileno de Arte Precolombino.

aquí permitir la conjunción entre lo claro y lo oscuro (como, posiblemente, entre el sur y norte hacia los que miran las columnas, y entre los rasgos femeninos y masculinos que definen a las falcónidas talladas en ellas...).<sup>29</sup> ¿Códigos muy antiguos, fueron conservados, y desarrollados luego por los textiles?

Pero es sólo en las bolsas del período de Desarrollos Regionales de Arica, donde la imagen del *allqa* lleva ya, sin lugar a dudas, todas las características del modelo tal como lo conocemos hoy, hasta el punto que no es fácil distinguir, a una simple mirada, una bolsa arqueológica de hace unos 800 años atrás, de una talega actual (fig. 15).

Todo sugiere, entonces, que la persistencia y extensión de este diseño podría explicarse por esas ideas que hacía aparecer el verbo *allqamarikiptaña*, ligadas al surgimiento del contraste en las plumas del pájaro, como también por los valores de agricultura, pastoreo y organización social que el mito atribuía a la diferencia entre sombra y luz, después del nacimiento del sol. Pero también al hecho de que esta imagen representa al mismo tiempo que una instancia de cultura, un estado especial de la percep-

ción, y con ella, de la mente, tal como se desprende de los discursos etnográficos de hoy.

Los campesinos de Isluga decían, a menudo, que mirar textiles en *allqa*, era "volverse inteligentes". Y en Chipaya se considera que las franjas blancas que circundan tanto el *urku* (traje de la mujer), como el *talo* (manto femenino), están ahí para que las mujeres, que pasan tantas horas pastoreando en esa interminable pampa en donde está situada la comunidad, "no se pierdan". Pero, ¿cómo podrían perderse si el pueblo se ve siempre a lo lejos? Los informantes chipaya aclaran: "se les van los pensamientos". Es decir, el *allqa* esta ahí para que no divaguen, olvidadas de sí mismas. Y las propias mujeres agregan que las franjas blancas son "para estarse despiertas". También la pequeña *allqa* que llevan los hombres —dos borlas de colores vivos, generalmente verde y rosa, colgando de la sogá que les sirve de cinturón— es para "recordarse de las cosas", "muy buena para la memoria" o, incluso, "para entender y comprender". Así, pues, la expresión del contraste, y más abstractamente, de diferencias claramente perceptibles, viene a ser el pa-

no significativo que permite codificar contenidos relacionados con la conciencia y el intelecto.

### *Los límites y las formas*

Sin embargo, la diferencia mítica entre una penumbra continua, brumosa, onírica, donde no es posible captar con nitidez los contornos, las formas, los colores vivos, unida también a un estado de imprecisión semántica (indefinición de especies y topografías), y un mundo de luz y sombra, donde cada cosa y cada ser puede ser asido por la mirada en su especificidad propia, no descansa sólo en la presencia de un contraste. Entre uno y otro paisaje se oponen también la nitidez del dibujo, de los contornos, de los límites, como una visión en sueños se diferencia de una visión despierta. Y estos otros rasgos del lenguaje plástico que terminan por definir la imagen del presente, forman, igualmente, parte de códigos relacionados, como el *allqa*, con la capacidad de entender, de razonar con profundidad, e, incluso, relacionados con valores culturales, como actuar con ponderación.

Revisemos, de paso, la idea de "entender". En el aymara de hoy es *amuyu* la palabra que se refiere a la facultad del intelecto, y así:

*Amuyaña*: darse cuenta de lo que ocurre...

*Amutasiña*: darse cuenta de lo que ocurre alrededor de uno después de haber perdido el sentido, la razón o el conocimiento; recobrar la normalidad de la facultad del conocimiento...

*Amuy'aña*: a) Pensar bien, planear... [y, también, una relación con la penetración de la mirada o el estado de atención]: Fijarse bien, ... (Maryknoll 1978: 21).

En el aymara del siglo XVII, tres términos se repiten más que otros para traducir estas ideas: "*Hamurpaatha*" (que equivale a *Hamurpaaña*, Bertonio a veces escribe esta raíz con "h" y otras sin ella), "*Unanchatha*" y "*Toquerpaatha*". Pero a partir de la raíz "*Hamu*" (*amu* en el aymara actual) se forman lexemas que no sólo traducen el trabajo del pensamiento:

Mirar bien una cosa considerandola: *Hamuta*... (Bertonio t.I: 317).

*Hamutha*, vel *hamuttatha*: Entender, percibir con el entendimiento, pensar, imaginar... (Bertonio t.II: 117).

*Toqueni*, *hamuni*, *amaatha*: De gran juicio (Bertonio t.II: 158).

sino también:

*Hamuratha*: Dibuxar, o trasladar sacando el dibujo de otra cosa (Bertonio 1984 t.II: 117).

Y junto con dibujar,

trazar: *Callacata*... *Amuttatha*... (*Hamuttatha*)

Es decir, entender es al mismo tiempo percibir el contorno, la línea, la forma, percepción necesaria a cualquier dibujo.<sup>30</sup> "*Hamu*" contiene, incluso, la idea de "forma" (Bertonio 1984 t.I: 244).

Y *unanchaña*, el sinónimo de *hamurpaaña*, además de la facultad de la comprensión, conlleva la idea de "señalar" (¿definir?) y al mismo tiempo, dar en el blanco "asestar con la ballesta, o arcabuz", es decir, es también un término relacionado con la extrema precisión de la mirada. Por último, a partir de la raíz "*toqe*", encontramos capacidades del entender y del pensar:

*Toqueni*, *hamuni*: Hechicero, y adivino (debemos leer "sabbio")

*Toquenocatha* (...) *Hamunocatha*: Discurrir sobre algo, como se hara esto, o lo otro, etc.

*toque jaqe*: Uno de grandes traças, y entendimiento (Bertonio 1984 t.II: 358).

Pero, relacionadas esta vez con una idea de división en bandos (separación en partes) y de injuria verbal ("...dividido en bandos: *Toque toquero*", "Afrentarse de palabra ...*toquesitha*", etc),<sup>31</sup> que podríamos entender como otra manera de provocar un distanciamiento. Y en esta tarea de separar, aislar a las partes de un todo -para captar la identidad o la peculiaridad inherente a cada una- *toqe* coincide con el contenido de la imagen plástica del *allqa*, que, como hemos visto, tiene un sentido de quiebre entre los elementos que se disponen en contraste: así, *allqa*, expresaba, incluso, la idea de 'cortar' las palabras de un discurso: "...*allcaatha*: Cortar la plática. No dejar decir a otro todo lo que iba a decir" (Bertonio 1984 t.II: 271).

Todos estos términos, entonces, están homologando el proceso de distanciamiento entre parte y parte, de la captación de la línea y de la forma, del contraste entre colores, etc., es decir, a la 'fina percepción' con el 'entendimiento'.

Esta relación de la inteligencia con lo dividido, se reitera, una vez más, en el término *qalla*, que citamos en el primer capítulo al mencionar los prin-

cipios que rigen el diseño de las talegas: *galla* designa a la pluralidad de colores –y no sólo dos– que deben ir definiendo el contraste del diseño, según las tejedoras. En el aymara del siglo XVII, este término también se refería a una imagen plástica que se corresponde con la acepción de hoy: “*Kalla*: Entreverado de diversa color, quarateado como pendones” (Bertonio 1984 t.I: 45). Pero, al mismo tiempo, significaba “talento” (inteligencia): “Partes o talento para alguna cosa: ...*kallani*...” (Bertonio 1984 t.I: 350).

Y, por último, la noción de límite (asociada igualmente con la nítida percepción que el mito ubica en el presente), conlleva valores de mesura y sabiduría. Bertonio cita dos nombres para los bordes de un tejido: *killpa*, para los costados de la tela, y *polo*, para las orillas de comienzo y fin (sólo *pulu* se mantiene hasta hoy con el mismo sentido). Y de ambos términos derivan verbos que hacen aparecer contenidos que evocan un pensamiento altamente desarrollado:

*Killpani, poloni arusitha*: Hablar concertadamente, como hombre que esta en lo que habla + *Thiani corpani arusitha* (Bertonio t.II: 302).

Razonar con mucho concierto: *Poloni, Killpani arusitha* (Bertonio 1984 t.I: 399).

Podemos concluir, de esta manera, que elementos plásticos como forma, trazo y dibujo, señalización (marcado), foco de la mirada, corte o separación entre cosas, etc., codifican trabajos de la mente tales como considerar, entender, comprender, pensar y razonar. Y es evidente que la mirada, ese mundo que ordenan los ojos, ha sido seleccionada con prioridad –por sobre otras alternativas de la percepción– para establecer metáforas del trabajo intelectual.

Y es justamente el *allqa* de los ojos (lo oscuro de la pupila andina más lo blanco de la córnea) la que se asocia a *hamu* y *unancha* (que corresponden a un léxico común quechua-aymara, como muchas palabras rituales), en la oración al Creador, que transcribe Santacruz Pachacuti (1968: 287), atribuyéndosela al *Inka Manko Qhapaj*:

*Yanaykikuna qanman  
allqa ñawiywan  
rikuytam munayaki  
Rikuptyi, yachaptiy  
unanchaptiy hamu'aptiy  
rikuwankim yachawankim*

Tus siervos, a tí  
con nuestros ojos en *allqa*  
verte queremos  
Mientras yo mire y conozca  
señale y entienda  
me mirarás y me conocerás.<sup>32</sup>

Notemos de qué manera en este conmovedor texto de 1613, el mirar, el conocer, el señalar y entender –“mientras yo mire y conozca, señale y entienda”– son un lenguaje de la reciprocidad con la divinidad que, como una retribución a ese cuidadoso trabajo de los ojos y del intelecto, dirigirá su atención al que así la invoca –“me mirarás y me conocerás”– captando, a su vez, la imagen del que reza.

## Allqas sin mediaciones

### *Ruptura del modelo: cambios en el sentido*

Un breve mito de la ciudad de Huanta cuenta que un toro negro, poderoso y joven, y una mujer anciana de cabellos blancos, se encuentran juntos en el fondo de una gran laguna. El toro y la anciana están sujetos por una cadena de oro. Cuando el toro logra romper sus ataduras y salir a la superficie, se producen grandes inundaciones que arrasaron con la población de Huanta.<sup>33</sup>

El toro y la mujer se encuentran diferenciados por un tripe contraste:

macho	vs.	hembra
joven	vs.	anciana
negro	vs.	blanco

Y el frágil equilibrio del mundo depende de esa cadena de oro que permite la conjunción de esas diferencias, tal como, en los textiles que llevan diseños en *allqa*, siempre se disponen elementos que realizan un enlace entre las bandas contrastantes.

Pero es posible encontrar alusiones a imágenes en *allqa* donde grandes diferencias no llevan mediación ninguna: en estos casos, el sentido ya no connota valores de cultura o de inteligencia, etc., sino, más bien, de trastorno, de ruptura o de cambio. El breve relato que transcribe en su crónica Fray Alonso Ramos Gavilán, sobre el nacimiento de mellizos uno blanco y otro negro (aunque mal interpretado por él), reafirma la misma idea de cataclismo implícita en el mito de Huanta, cuando el toro y la anciana se separan. Cuenta que antes de la llegada de los españoles

hubo grandes pronósticos y precedieron señales espantosas... y no fue la menor haber parido una india del Cuzco, dos criaturas de un vientre, *la una blanca con todo extremo y la otra por el consiguiente muy morena*... (El subrayado es nuestro; Ramos Gavilán 1976 [1621]: 58).



Figura 16. Rostro del muñeco de confección popular reproduciendo al *allqa kusíño*.

Notemos que esta señal fue vista 'como espantosa'. En la comunidad de Lunlaya, Charazani, se comentaba que, cuando alguien muere, la muerte sube, tocando su *pinkillo*, el camino hacia las casas, para bajar luego arreando al alma del difunto, con un látigo en la mano. El rostro de este "alma *ghatej*" (arreador de almas, quechua), está dividido drásticamente en dos, un lado verde y el otro rojo, es decir, es un rostro en *allqa*, que marca, probablemente, el quiebre sin conjunciones posibles, entre la vida y la muerte. Este mismo rostro, con estos mismos colores, llevan algunos personajes de las danzas populares o campesinas, especialmente en los personajes llamados *allqa kusíño* (fig. 16) y *allqa pepino*.

Este personaje jocoso no trae, naturalmente, los grandes trastornos de las otras *allqa* sin media-



Figura 17. *Allqa Pepino*. Aquí no es el rostro, sino el traje, el que va drásticamente dividido: un lado verde y el otro rojo. Dibujo de un campesino de la localidad de Chuani.

ción, pero es un insurrecto; molesta, interrumpe, y tiene derecho a realizar toda clase de perturbaciones sin que sus bromas causen enojos.

El *allqa* que define a esta caracterización, puede ir igualmente en el traje y ya no en el rostro, como sucedía en un personaje de una danza antigua en Chuani (fig. 17).

Hay, pues, dos imágenes contradictorias del *allqa*, una con mediación y la otra sin, la una representando un mundo ordenado y estable y la otra, anticipando o marcando la ruptura de un orden.

#### *Ruptura del modelo: conservación del sentido*

En diversas regiones del altiplano de habla aymara que hemos podido recorrer, en el lago Titicaca, en

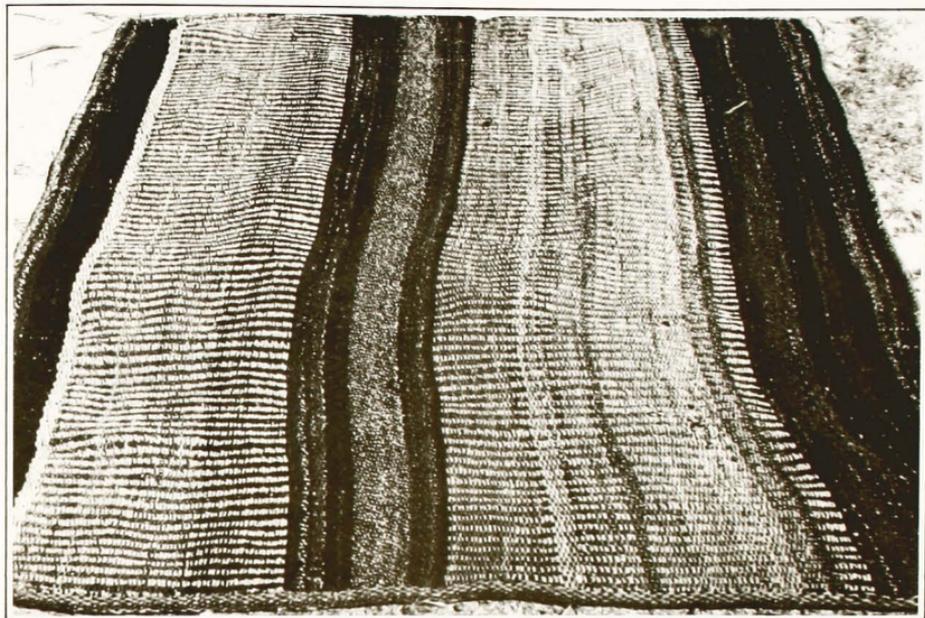


Figura 18. *Chhusi* chipaya. Los *k'utu*, diseños en escalera, corresponden a una mediación, pero no hay ningún intento de simetría.

Carangas, etc., los costales continúan repitiendo el patrón que se daba ya en las bolsas del período de Desarrollos Regionales, en los alrededores de Arica, desde aproximadamente el año 1200 d.C y, tal vez, antes aún y aunque sin tanta complejidad, en talegas Tiwanaku. Lo mismo sucede en los costales de los grandes *ayllus* del norte de Potosí, de los Macha, de los Tinquipaya, de los K'ulta, etc. Hemos podido comprobar, sin embargo, que hay límites precisos a la extensión de este modelo tejido, más allá de los cuales se descuidan los cánones de la expresión clásica del *allqa* o se niegan voluntariamente.

Uno de estos límites lo constituye la comunidad uru-chipaya, que yace enclavada, como una isla, entre poblaciones aymaras, y que conserva aún su propio idioma, el *chipaytaku*. La comunidad obtiene una parte de sus costales por trueque con las comunidades aymaras vecinas, y cuando algunas veces se tejen localmente, estas bolsas siguen, aunque sin grandes complejidades, las normas establecidas. Sin embargo, cuando trasladan este diseño a

sus *chhusis* (frazadas, lo que se hace corrientemente en todo el altiplano), ya no se interesan en tejer un modelo perfecto (fig. 18). Así, estando entre los chipaya, resultaba fascinante observar como los textiles que sirven de frazadas, podían ser, sin problemas, asimétricos o, a veces, no llevar mediaciones entre las franjas de diferente tonalidad, lo que hubiese enloquecido a una tejedora aymara de Isluga, comunidad que se enfrenta a los chipaya al otro lado del lago Coipasa, y con la cual se mantienen relaciones de reciprocidad.

Tan interesantes como los *chhusis*, resultan las franjas blancas que quiebran, cerca de los bordes de la tela, la oscuridad total tanto del *urku* (túnica de corte precolombino) como del *talo* (manto de la mujer) (fig. 19). Estas franjas conforman un *allqa*, según el discurso de las propias tejedoras, pero:

- No hay ninguna proporcionalidad entre la gran masa oscura y las angostas franjas blancas: es decir, no hay equilibrio entre las partes que se enfrentan, negando así este principio presente en el *allqamari*, en los animales concebidos



Figura 19. Muchacha chipaya usando *urko* y *talo* oscuros con bordes claros.

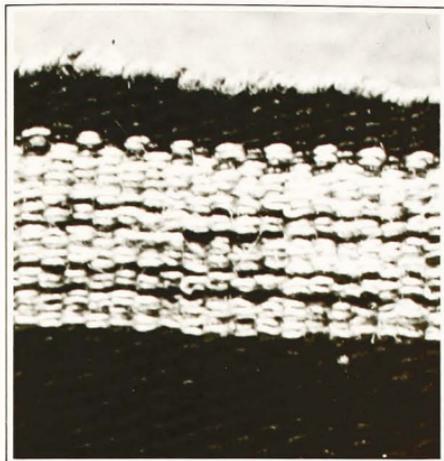


Figura 20. La delicada y casi invisible composición del borde del *talo*.

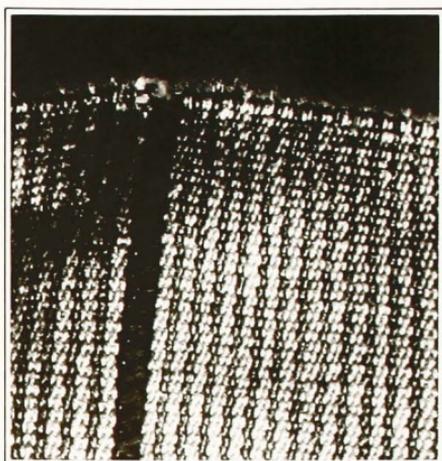


Figura 21. Detalle de una *ira* chipaya. La costura lateral va siempre en naranja fuerte, mientras el bordado del ruedo en un azul luminoso, tonos que conforman un *allqa*.

como *allqa* en las etnotaxonomías, y en las franjas de talegas, costales y frazadas de regiones aymaras; y

- El color claro surge abruptamente, sin mediación ninguna, hacia el amplio espacio negro o café que define el interior de estas prendas.

La franja del *talo* es, sin embargo, extraordinariamente sutil: de lejos aparece como un manchón blanco, pero en realidad lleva un angostísimo *k'utu* hacia la orilla de la tela, y líneas muy finas tanto oscuras (*tsok*) como de color crema (*qamara*), que recortan el blanco, aunque no pueden percibirse si no se mira el tejido muy de cerca. Con ojos aymaras, esa mediación del *k'utu* hacia la angosta franja oscura de la orilla, resultaría innecesaria. Y la *asaqa* (franja blanca del *urku*) no lleva ni este *k'utu* ni otro elemento relacionador entre lo claro y lo oscuro (fig. 20).

Y, sin embargo, estamos en el mismo código: esas *allqas* están ahí para que las muchachas estén despiertas... Salvo que el significante no se somete a las mismas reglas de representación, comunes a tantas otras regiones andinas.

Igualmente insólita resulta el *allqa* que limita a la *ira* masculina. Esta prenda del hombre conserva hasta hoy el mismo formato de la túnica que vestían

los hombres en épocas precolombinas, llamada *qhawa* (en aymara) o *unku* (en quechua), e *ira* (en chipaytaku). El diseño de la *ira* es un sistema de listas —en tonos naturales— que cubre la prenda de lado a lado. Pero, a los costados, lleva una costura de puntada muy visible, en tono naranja fuerte. Y en el ruedo de abajo y en el contorno del cuello, un bordado azul: los tonos de esas costuras superpuestas, conforman un *allqa* no sólo en la mirada de las poblaciones vecinas de habla aymara, sino también en el discurso chipaya (fig. 21). ¿Qué es lo interesante de esta *allqa*? Que se encuentra ubicada en los bordes mismos, señalando un quiebre allí donde, según otras concepciones altioplánicas, debería haber o un cierre o una mediación con el medioambiente circundante.

¿Una manera de definir la identidad chipaya rompiendo voluntariamente el modelo? ¿O un no dominio de los principios que gobiernan ese modelo, diríamos, un no estar en la misma ideología? (recordemos que para los chipaya —considerados saldos de *ch'ullpa*— el mito del origen del sol tiene connotaciones totalmente diferentes. Estas connotaciones parecen expresarse en los textiles, pero no podríamos tratarlas aquí).

Otro límite separa a los grandes *ayllus* del norte



Figura 22. La *allqa* manga en el vestuario *jalaq'a*. Notemos que ninguna mediación parece necesaria en ese quiebre tan brusco de lo oscuro sobre el blanco, como tampoco una proporcionalidad de los espacios en contraste.

de Potosí, que manejan el *allqa* a la perfección, del grupo étnico de los *jalq'a*, que limita con ellos hacia las tierras un poco más bajas del este (fig. 22). Como los chipayas, los *jalq'a*s pueden no interesarse en la simetría o descuidar las mediaciones de sus *allqas* tanto en su vestuario como en sus camas. Estamos aquí, también, ante una clara línea divisoria, más allá de la cual las pautas de representación del *allqa* ya no siguen las mismas exigencias (o no son igualmente importantes). No sabemos aún hasta dónde se extiende esta región que ya no parece interesarse, del mismo modo, en la conservación de este antiquísimo modelo, si ella comprende también a otros grupos del sur-este de Bolivia, como algunos primeros datos parecen sugerirlo. ¿A qué responde este límite? Es posible que estemos enfrentando aquí una diferente tradición plástica-cultural...<sup>34</sup>

Pero hacia el interior de estos límites que acabamos de señalar, el modelo del *allqa* sigue repitiendo, imperturbablemente, una misma imagen. Y si en esta tradición, estar atentos observando el mundo en sus diferencias, en sus formas, poniendo distancia entre cosa y cosa, captando los contornos y las formas, codifica el "ser inteligentes", ¿qué ideas hace aparecer la visión estetoscópica y brumosa de la penumbra?

## Imágenes de "igualación" y de "confusión"

Un tradicional pueblo andino de las alturas, con sus casas y calles estrechas, con sus patios bien dibujados, sus corrales y chacras cercanas, sus caminos interiores a menudo amurallados, sus terrazas de cultivo, puede ser concebido como la parte discontinua y discreta de un mensaje, que se opone a lo continuo (sin articulaciones hechas por el hombre), de los grandes espacios inhabitados que separan, por lo general, una aldea de la otra. Los límites de este territorio humanizado, que pertenece a una comunidad, están, por lo general, cuidadosamente señalados por calvarios, mojones, etc. (y hemos citado, a partir de "mojón" = *korpa*, un sinónimo de "hablar concertadamente"). Pero, ¿qué sucede con las vastas extensiones que rodean al pueblo? Bertonio define a este entorno, más allá de lo construido, con el término *pampa*:

*Pampa*: El campo o todo lo que esta fuera del pueblo, ahora sea cuesta, ahora sea llano. Todo lo baxo respecto dela mesa, o poyo, la tierra llana (Bertonio 1984 t.II: 274).

Y, desde ya, *pampa* aparece como un término polisémico: Por una parte, equivale a "la tierra llana" (y, en general, a lo 'llano', como veremos en otras acepciones), es decir, a lo sin relieve, en este caso 'sin diferenciaciones de altura'; pero, por otra, puede aplicarse a los exteriores del pueblo, *aunque ellos estén conformados por cerros y quebradas*, como ocurre normalmente.<sup>35</sup> Lo exterior al pueblo —no en sí mismo, sino en su enfrentamiento con lo /discontinuo cultural/, está jugando el papel y tomando la posición de /uniforme/ y /continuo/.

Este sentido de *pampa*, que nivela o iguala (aquello que no necesariamente es así), se confirma con el uso de esta palabra, cuando se pospone a un término de color. En este caso, en Chuani, indica 'todo entero de ese tono'. *Janq'o pampa* es, por ejemplo, 'todo blanco' (como cuando está nevado, aún si en el paisaje emergen lugares de tierra sin cubrir) o la idea abstracta de blancura. Puede aplicarse incluso a multitud de cosas que presentan matices distintos entre ellas como lo son las plumas de *pariwana* (flamenco), de diferentes intensidades de rosa y rojo, con que se confeccionan los sombreros de "mayora" (para una determinada comparsa de zampoñas). Tomadas en conjunto, son consideradas, por el pensamiento, como un todo de cosas homogéneas, y, así, el sombrero es llamado *sank'ay pampa* (porque su color evoca la flor del *sank'ayo*). La taxonomía perceptiva efectúa una nivelación semejante con las plumas de *suwamari* para que este pueda ser totalmente diferente del pájaro adulto, es decir, no presentar diferencias en su cromatismo.

*Pampa*, pues, se refiere a un /continuo uniforme/ que nos recuerda la percepción disminuida de la época sin sol. Y, más aún, como adjetivo, puede evocar directamente a aquellos grupos considerados como *k'ita* o *salkka*:

*Pampa haque*: Uno que vive a poco mas, o menos, sin consejo ni prudencia.

*Pampa haque*, vel *Puruma haque*, vel *atimaa haque*: Uno que no esta sugeto a nadie, que vive a su albedrio (Bertonio 1984 t.II: 247).

Estableciendo, a través de su sinónimo, un paren-

tesco con la humanidad anterior: “*Puruma*, vel *Cchamacapacha*: Tiempo antiquísimo, cuando no avía sol, según imaginaban los indios...” (Bertonio 1984 t.II: 278).

Lo exterior del pueblo, en cuanto a imagen, es categorizado como continuo y llano; en tanto sentido, como más antiguo y asocial. Vemos así, que textos muy distintos, que se expresan a través de diferentes significantes —en el caso de los pueblos y su entorno se trata más de relieves y texturas que de colores— pueden estar contruidos con el mismo micro-código cultural, que relaciona ciertas categorías ópticas de nivel profundo con ciertos significados.

¿Qué otros valores hace aparecer la idea de *pampa*? Por una parte, nos encontramos con expresiones conocidas de no socialidad o pre-socialidad, que surgían ya de otros términos asociados a la penumbra:

1. La idea de no pertenencia: “Baldía cosa sin dueño: *pampa*...” (Bertonio 1984 t.I: 85). Y en el sinónimo: “*Puruma haque*: Hombre por sujetar que no tiene ni ley, ni Rey” (Bertonio t.I: 278).
2. Y de no domesticado o no cultivado, en el sinónimo: “*Puruma caura*: carnero que aun no ha sido cargado” y “*Puruma uraq*: Tierra por labrar...”
3. Sin las constricciones sociales: “Quebrar la ley: *Aro*, vel *sara pampachata*” (es decir, hablar o andar “haciendo *pampa*”). “*Pampachatha*: Quebrantar el mandamiento de otro”. Conteniendo, al parecer, un sentido de no reconocer jerarquías, de nivelación en lo social. Y entre estas acepciones, “*Pampachusi*, vel *Pamparuna*: Ramera, mala mujer”. (Bertonio 1984 t.I: 247).

Pero, también, algunos de los contenidos semánticos de *pampa*, aunque mucho más indirectamente que los términos asociados al “ver con plenitud”, sugieren procesos anímicos o mentales, relacionados no ya con épocas o grupos étnicos, sino con la intimidad del ser humano. Así:

*Pampa arositha* es “hablar sin tino, sin mirar lo que se dice” (Bertonio t.II: 247).

Palabras fuera de propósito: *Pampa aro*... (Bertonio t.I: 343).

Es decir, *pampa* implica aquí justamente lo contrario de *killpani* y *poloni*, que es “hablar concertada-

mente, como hombre que está en lo que habla”.

Y una idea de imprecisión, de carencia de objetivos: “A troche moche: *Ina pampaqui*...” (Bertonio t.I: 79) que se refuerza con: “Sin falta, sin duda: *Hani pampa*” (“No dudar” es “no ser *pampa*”, y por lo tanto, “ser *pampa*” es estar lleno de dudas; Bertonio 1984 t.I: 433).

Por último, *pampa* puede hacer aparecer actitudes de igualdad hacia el prójimo: “*Pampachatha*: Perdonar al culpado” y “*Pampa haque*...: Uno que da todo lo que le piden...” Aquí *pampa*, como en la expresión *pampa chhusi* = ramera, parece borrar diferencias no ya en los accidentes del paisaje o en los matices de un color, sino en las convenciones sociales y personales (Bertonio 1984 t.II: 247).

A partir de *pampa* parece establecerse así una imagen mental (que no es la *pampa* real, cargada de articulaciones finamente percibidas por aquellos mismos que han creado este lenguaje figurativo), contradictoria del *allqa* (con sus implicaciones de nitidez, límites, diferencias, etc.), que es utilizada para formar códigos de significados también contradictorios. Y, al igual que el *allqa*, esta imagen se expresa también en los tejidos.

En los textiles de hoy, una *pampa* es un espacio monocromo, sin determinaciones en su interior, que se distingue incluso por su técnica: no lleva las urdimbres complementarias que permiten obtener dibujos, produciendo, al mismo tiempo, un relieve especial de la tela. Naturalmente, tejer estilo *pampa*, es más sencillo y muchas piezas disponen grandes trozos de un solo color; podríamos pensar que simplemente delatan un trabajo rápido y económico, desprovisto de sentido. Sin embargo, el lenguaje plástico de los tejidos parece siempre hambriento de significantes. Así, elementos que intentan pasar desapercibidos en los vestuarios de otras culturas —como las costuras, los diferentes tipos de bordes superpuestos, la dirección de los hilos de la urdimbre, etc.— son utilizados en los Andes, para articular significados. Lo más probable es, entonces, que los espacios llanos —las *pampas* tejidas— estén ahí presuponiendo siempre a los espacios elaborados, sea en la misma prenda, sea en un diálogo entre prendas, para hacer aparecer las categorías de lo /continuo/ vs. /discontinuo/, de lo /indiferenciado/ vs. /diferenciado/, etc., y recordar los contenidos que hemos ido sacando a luz.

En Isluga, por ejemplo, como en muchas par-

tes, se aprovecha el vellón crudo de las ovejas para tejer un tipo de frazada simple, que contrasta con otras "camas" muchísimo más elaboradas. Estas frazadas monocromas, enteramente blancas, son llamadas "wawa *chhusi*", aunque puede usarlas, naturalmente, cualquier persona de la familia. Lo indeterminado, como postura ideológica es relegado a lo infantil, tal como sucede con el plumaje del *suwamari*.

Y es interesante que, si bien en la frazada blanca de los niños de Isluga lo indeterminado constituía una prenda aparte, en la mayoría de los textiles conviven ambas imágenes; espacios que llevan determinaciones de diferente índole, con espacios que no las llevan, *pampas* (fig. 23).

Todos los contenidos de *pampa* parecen, de este modo, haber sido interiorizados, perteneciendo, en ciertos contextos, a la propia cultura. Si, por una parte, la figura de la penumbra, con sus indeterminaciones, ha sido proyectada lejos, hacia un pasado y hacia grupos marginales, por otra, parece yacer, tranquilamente, en la oscuridad de ciertos estados anímicos, cuando se duda, cuando se camina sin rumbo, cuando alguien se pierde de sí mismo, o como esa *pampa chusi* (ramera) que a todos se entrega o ese *pampa haqe* que "todo lo da", fundiéndose a los otros en un exceso de generosidad...

Y esa pérdida de los límites de sí y de las cosas, de la identidad de cada uno y de todo, es ritualizada en ciertas ceremonias y fiestas. Tanto la cantidad extraordinaria de color, sin orden (y sin orden es *pampaki sari* = "va siendo pampa, no más"), como las músicas y ruidos que suenan al unísono, parecen articular esas mismas unidades de /confuso/, /amorfo/, que hacían aparecer las imágenes míticas del pasado, pero construidas aquí por un exceso y no por una carencia de estímulo. Los elementos especialmente preparados para estas ocasiones como las largas flecaduras de algunos ponchos y *ch'uspas* (bolsas para la coca) (fig. 24), como tantas clases de borlas, pompones, o las coronas o collares (*pillu*) que ensartan todo tipo de objetos, los espejos que prenden de las vestiduras, las lentejuelas, o las cintas que cuelgan de los sombreros, etc. (fig. 25), insisten no sólo en borrar los límites, sino también en hacer difusa la identidad del que los lleva.<sup>36</sup>

Al igual que la idea de /fusión/ (todo lo igualado, unido), que hace aparecer las apariencias monocromas o sin diferencias evidentes, la idea de /con-

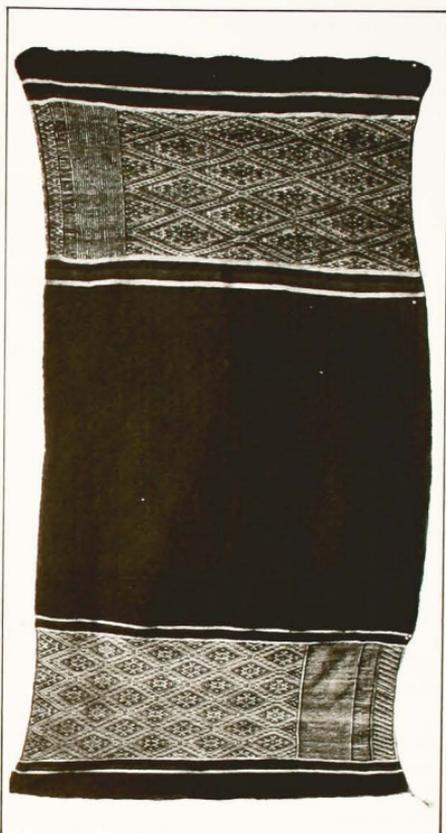


Figura 23. *Axsu* (prenda femenina que cubre la espalda). La parte central de un solo color es llamada *pampa*. Los extremos de la prenda llevan, en cambio, determinaciones de diversa índole. *Ayllu Macha*, norte de Potosí, Bolivia.

fusión/ que surge de un exceso de estímulos en desorden, corresponde, igualmente, a una posición de /continuo/, de /no discreto/, donde es difícil captar cada cosa en su especificidad y 'considerarla razonadamente'.

### La organización del sentido

Hemos tratado, hasta aquí, con significaciones que no se articulan a un significante complejo y aislado



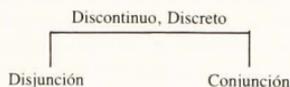
Figura 24. *Ch'uspa* llamada "cacique", para fiestas. Isluga, Chile.

(como ocurre en una significación de tipo simbólico), sino en los dos términos de una categoría que están presentes simultáneamente en un texto. Si sólo se manifiesta uno de ellos —como en las frazadas monocromas— el otro (contraste, diferencias), está implícito, existiendo un diálogo conceptual entre dos proposiciones opuestas. Este acoplamiento de categorías y no de unidades, es llamado por la semiótica, como dijimos, sistema semi-simbólico.

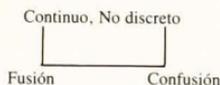
La multitud de apariencias sensibles de los textos que hemos examinado hasta aquí, captadas directamente por los sentidos como en los textiles o en los pájaros —o indirectamente a través de las palabras, como en los relatos— hacen aparecer, a nivel más profundo del plano de la expresión, categorías abstractas como 'discontinuo/ continuo', 'discreto/ no discreto', etc., en las cuales todos los textos parecen coincidir.

Pero es posible observar que, en los casos de los textos analizados, cada uno de los términos de estas categorías es susceptible de descomponerse, a

su vez, en otros dos terminales, constituyendo una nueva categoría perceptiva (que establece, con la primera, una relación de sistema). Así, por ejemplo, lo /discontinuo/ y lo /discreto/ subsumen tanto una idea de 'división' como de 'conjunción' (expresadas, simultáneamente en el diseño de los costales y talegas):

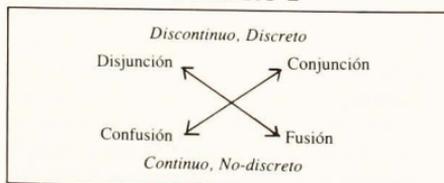


Mientras lo /continuo/ y /no-discreto/ puede manifestarse unas veces como /fusión/ y otras como /confusión/:



Estos cuatro términos pueden disponerse como una estructura elemental de la significación, donde cada posición está interdefinida por las otras (la 'fusión' puede considerarse, por ejemplo, como la negación, es decir, como la contradicción de la 'disjunción'). Y tendríamos así, que el nivel más abstracto del plano de la expresión —nivel común a los diferentes textos tratados hasta aquí— puede esquematizarse como (ver cuadro 2):

## CUADRO 2



Todas estas categorías sensibles se encuentran articuladas a una categoría del contenido que podríamos definir como /percepción aguda vs percepción disminuida/. Y de este modo, si a las proposiciones sensibles de /discontinuo opuesto a continuo/, etc., se corresponden significados como 'percibir cada cosa en su especificidad' o 'no perci-



Figura 25. Muchacha asistiendo a un *tink'u* en Macha, norte de Potosí. Las cintas ocultan el rostro.

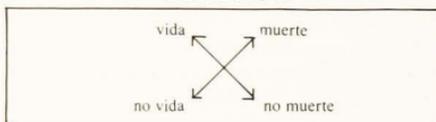
birla plenamente', estamos ya a este nivel, en la sola manifestación de un plano de la expresión, de un lenguaje, de una semiótica.

Sin embargo, es evidente que este lenguaje, con su plano de la expresión y su plano del contenido, está siendo utilizado por el pensamiento para articular, a su vez, contenidos como *Ego*, *Alter*, cultura, precultura, etc. Es lo que sucede en las semióticas llamadas "connotativas" donde un texto determinado se comporta—en su totalidad de significante y significado— como si fuese solamente el significante de un nuevo sentido, que podríamos definir aquí como un sistema de valores: una organización de ciertos principios fundamentales.

En su estudio sobre Maupassant, Greimas (1976) sugiere que ciertas estructuras del sentido, situadas a nivel muy profundo y general, podrían cumplir la función de "modelos" que permiten captar las primeras organizaciones de un universo semántico dado. Para el pensamiento europeo, la semiótica actual desgaja dos modelos fundamentales:

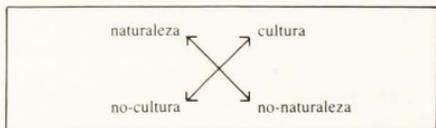
– Uno 'individual' (cuadro 3),

### CUADRO 3



– Y uno 'colectivo' (cuadro 4),

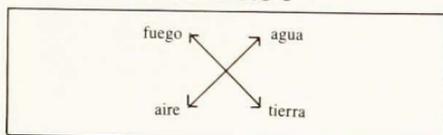
### CUADRO 4



Estos modelos podrían considerarse como una *estructura axiológica elemental*, como un sistema de valores. Y en determinadas ocasiones, pueden

entrar en correlación con estructuras figurativas, formando una suerte de estereotipo cultural, como el que determinan los cuatro elementos de la naturaleza cuando se homologan con alguno de los modelos axiológicos (ver cuadro 5). Y puede resultar así que, en ciertos textos, /fuego/ se corresponderá constantemente con un valor de /vida/, /agua/ con uno de /muerte/, etc.

CUADRO 5

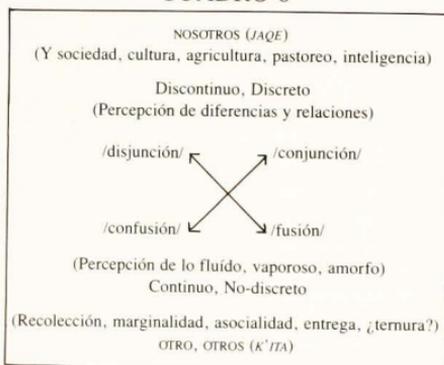


Pensamos que una homologación de este tipo ocurre con el texto formado a partir de las apariencias de los pájaros pequeño y adulto, con las luces en el texto mítico, con la organización en contrastes e indiferenciaciones con la que juegan los textiles: organizaciones muy generales y abstractas del pensamiento andino se encuentran correlacionadas con las proposiciones de 'discontinuo, discreto = percepción aguda' vs. 'continuo, no discreto = percepción difícil'. Pero las estructuras axiológicas que hemos visto acceder al nivel de grandes símbolos culturales, no se corresponden con los modelos europeos mencionados más arriba, aunque pudieran subsumirlos: de alguna manera una idea de 'más cerca de la naturaleza' y una situación de no vida, pero también no muerte, ronda a la imagen de los *ch'ullpa* (podrían despertar algún día), mientras una posición en la 'cultura' y una situación de vida y de muerte, define al presente mítico. Pero la organización profunda del sentido no está proponiendo 'vida vs. muerte' o 'naturaleza vs. cultura', sino, como hemos visto, 'esta cultura vs. otra cultura', 'ego vs. alter', 'mente vivaz y despierta vs. ensoñación o entrega'.

El modelo andino presenta otras peculiaridades. Se articula sobre un acoplamiento de categorías de la expresión y del contenido, es decir, en ambos planos a la vez (se articula al interior de un sistema semi-simbólico); y no se homologa con cuatro términos, como en los ejemplos de la cultura occidental citados más arriba, sino que ocupa las

posiciones complejas. Así, los valores de 'cultura', 'ego', 'inteligencia', etc., que están articulados tanto a lo 'discontinuo' como a la idea de una 'percepción aguda', descansan en los dos términos de la categoría de la 'junción': /disjunción/ y /conjunción/. Es decir, se expresan tanto en el uno como en el otro modo de esta categoría. Igualmente sucede con los valores de 'pre-cultura', 'alter', etc.: homologándose a lo 'continuo' y a la 'percepción difícil', pueden aparecer sea como /fusión/ (sin disjunciones de ninguna clase), sea como /confusión/. Esquematiizando, tenemos, entonces (cuadro 6):

CUADRO 6



Sin embargo, si por una parte, el pensamiento parece estar expulsando fuera de sí, hacia un pasado, hacia situaciones marginales, a una de estas posiciones, por otra, parece cultivarla, no dejarla morir ni caer en el olvido. Ese espacio aparente entre el 'nosotros' y los 'otros', está lleno de apariciones, creencias, objetos rituales, trozos de ceremonias y hasta pequeños gestos, que sitúan a estas dos posiciones, a estos dos modos de la realidad, frente a frente.

En algunas ocasiones se llega, incluso, a revisar lo *ch'ullpa* y la manera jocosa de este enfrentamiento permite este acercamiento que, en otras situaciones, provocaría enfermedades o terror. Así, por ejemplo, en Chuani, hasta hace poco, en ciertas fiestas, hacía su aparición una comparsa llamada "Loco *palla palla*" o "Tawka *palla palla*". Y desde el nombre, todo parece coherente con una evoca-



Figura 26. *Unku* colonial, o incluso más antiguo, conservado en la comunidad de Coroma, Potosí, Bolivia.

ción del pasado: *pallalla* es "cosa llana" y recuerda así a la idea de nivelación presente en *pampa*; y *tawka* es un árbol de cuya corteza se supone que se vestían poblaciones selváticas marginales.

Este conjunto estaba compuesto por *aya aya* (gente vestida de blanco y con cola, otras veces en paños menores, que representaban a los cadáveres), por *tawka* (personas vestidas de corteza de este árbol que produce una especie de cañamo) y por un personaje imitando a un cura. La comparsa recogía el cáliz de la flor de un cactus llamado *t'ika* para usarlo como toscos vasos. Y en la víspera, visitaban las casas y en estas improvisadas copas, servían licor, el que se iba derramando entre las duras hojas del cáliz. Evocaban así una incapacidad técnica que provocaba la hilaridad de los asistentes (recordemos que, además, se dice que la *t'ika* era su "piña" del gentil). Durante el día de la fiesta, los *tawka* interferían la celebración misma obligando a

hombres y mujeres a casarse ante el improvisado cura, sin orden ni concierto o realizando matrimonios imposibles (compadres entre sí, adultos con niños, etc.). Es decir, quebrando las normas instituidas.

Y ese paso fluido —de una época a otra, de un estado de la mente a su opuesto, de una hora del mediodía a una hora del atardecer, en la cual todo puede suceder y las flores azules de la *takachilla* se transforman en personas—, parece estar representado en un tipo extraordinario de *unku* conservado en la Comunidad de Coroma. Estos *unkus* —¿4 ó 5?— como una pequeña serie, repiten un mismo diseño, aunque los tonos varían de uno a otro. El que vemos en la figura 26 lleva:

1. Al centro el color uniforme de un espacio que podemos considerar como *pampa*. (en el caso del *unku* reproducido aquí, es de color rosa, otras veces, en tono natural del vellón).

2. A un costado, luego de una angosta franja que hace de borde, primero una banda azul ( en otros *unkus* verde-azul), y luego una roja: ambas bandas –al igual que en el modelo de talegas y costales– intercambian listas con el color de cada una, en el lugar de su intersección: un perfecto modelo de *allqa*. Al otro costado, la situación se invierte: primero viene la banda roja y más hacia el centro la azul, con el mismo intercambio de listas.
3. En los hombros, las urdimbres se invierten nuevamente y si hacia adelante se inicia una banda azul, hacia atrás es roja y vice-versa.

Es decir, cuatro espacios definidos por una *allqa* roja/azul y un espacio central neutro. Pero, entre las *allqa* y la *pampa*, ahora un sistema de listas realiza una verdadera mediación: ya no sólo hay listas rojas y azules, sino combinadas con otras que reproducen el tono del espacio central. Esta situación se repite aún cuando la *pampa* vaya en tono natural. Igualmente, listas de este tono se mezclan con aquellas que repiten los colores del *allqa*.

Los rasgos excepcionales son, entonces:

- a) La presencia de un perfecto modelo de *allqa* ya no en bolsas o frazadas, sino en una prenda de vestir. Las *allqas* en el vestuario chipaya o jalq'a corresponden a pequeños elementos (superpuestos en muchos casos) y no a lo esencial del diseño, y no reproducen, como recordamos, la imagen tal como se ha conservado por siglos.<sup>37</sup>
- b) La presencia de líneas de conjunción entre el espacio en *allqa* y la *pampa* (hoy, por lo general, los textiles realizan un quiebre entre los espacios elaborados y los espacios monocromos, como si el pensamiento ya no precisase de esa relación fluida y se definiese como más dicotómico...)<sup>38</sup>

Independientemente de otros sentidos que pudiesen estar articulados a este tipo de prendas, de las ceremonias u ocasiones a las cuales fueron destinados, los extraordinarios *unkus* de Coroma aparecen –no solamente dando cuenta de la contradicción entre los dos modos de existencia y sus expresiones plásticas normadas– sino tomando, también, una posición de intermediarios que permiten la conjunción de ambos mundos.

Igualmente, el *suwamari* y el *allqamari*, con sus diferencias tajantes entre el castaño del pequeño

y el blanco y negro del adulto, han permitido codificar los términos opuestos de un pasado y un presente, de un otro y un nosotros, de una mente alerta o un estado de ensoñación. Pero, al mismo tiempo, de una manera muy sutil que no se expresa en los discursos, sino en el hecho mismo de la vida, el pájaro se comporta como un mediador: después de haber cumplido sus tres o cuatro años, el polluelo va cambiando día a día, imperceptiblemente, su color, hasta alcanzar el contraste que tanto lo embellece, y como el *unku* de Coroma, reúne, a través de un paso fluido, todas aquellas contradicciones planteadas en los mitos.

Ver pasar volando a los *allqamari* y recordar, necesariamente, como eran cuando pequeños, es, tal vez, sentir algo como el aleteo de un poema: una extraordinaria condensación del sentido golpea la mirada... Y entonces los pasajeros, entre humorísticos y respetuosos, alzan sus sombreros en señal de saludo...

París, 1981; Sucre, 1990.

## NOTAS

<sup>1</sup> El nombre científico del *allqamari* es *Phalcobaenus Megalopterus*. Es llamado también Carancho Andino.

<sup>2</sup> Situado en el cordón oriental de la cordillera de los Andes, en la provincia Camacho del departamento de La Paz, Bolivia.

<sup>3</sup> Con este término estamos designando, de una manera sencilla y global, al conjunto de rasgos que participan en la percepción de una determinada experiencia cromática, tal como lo hacemos en un uso coloquial.

<sup>4</sup> Hemos tratado ya del *allqa* en los diseños, en Cereceda 1978.

<sup>5</sup> Ver Cereceda 1978.

<sup>6</sup> El valle de Ambaná descende bruscamente hacia las vertientes amazónicas, desde los 3900 m de altura. La comunidad de Chuani, de habla aymara, esta situada en la entrada alta del valle, a unos 3700 m.

<sup>7</sup> El término "semiótica" puede designar tanto una teoría metodológica que intenta dar cuenta de todos los lenguajes y no sólo de las lenguas naturales o lenguajes lingüísticos, como de un determinado tipo de lenguaje en particular (semiótica poética, semiótica gestual, semiótica de las formas religiosas, semiótica musical, etc.). La expresión "semiótica plana" o "semiótica plástica" sirve para reunir a todos aquellos lenguajes que se expresan mediante imágenes, como la pintura, la fotografía, el cine, etc., cuando estas expresiones visuales conllevan una codificación de tipo segundo, es decir, cuando son algo más que lenguajes puramente denotativos. En el presente trabajo, todas las alusiones a esta disciplina, corresponden a la semiótica de la Escuela de París, fundada por A. Greimas.

<sup>8</sup> Partiendo de los postulados de Saussure y luego de Hjelmslev, de la necesidad de distinguir dos planos en el lenguaje, la semiótica diferencia entre un 'plano de la expresión' y un 'plano del contenido', que corresponden, relativamente, al significante y significado de Saussure. El plano de la expresión es el plano de las diferencias sensibles que explota todo lenguaje para poderse manifestar y, que, como veremos, en muchos lenguajes (como los lenguajes plásticos, los poéticos, los gestuales) deja de ser tan sólo un 'significante' arbitrario, para adecuarse a la construcción de un sentido. El plano del contenido es el plano "donde la significación nace de las distancias diferenciales (percepción de diferencias) gracias a las cuales cada cultura, ordena y encadena ideas y relatos, para pensar el mundo" (Floch 1985: 189). El encuentro de los dos planos es llamado 'nivel de la manifestación' (que corresponde al nivel de los signos saussurianos). Pero la semiótica greimasiana parte de la observación de que lo que está sistematizado en todo lenguaje, no son los signos, sino por una parte, los elementos sensibles que conforman el plano de la expresión, y por otra, los componentes ideológicos del contenido. De este modo, todo análisis comienza por separar ambos planos y analizarlos independientemente.

En cada plano, a su vez, es posible distinguir distintos niveles: un nivel superficial y uno más abstracto o profundo. En nuestro caso de lenguajes visuales, el nivel superficial de la expresión está constituido no por las imágenes globales que captamos directamente con la mirada, sino ya por un primer desglose de ciertas "diferencias" propuestas por el texto a analizar: ellas pueden plantearse a través de las líneas, de las formas, de las cualidades cromáticas, de la organización de los espacios, etc. Así, captamos, como primera diferencia sensible, que el pájaro adulto es contrastado, y el pequeño no lo es. En el nivel más profundo, se encuentran categorías desnudas de estos ropajes de formas y colores, que están dando cuenta, de una manera abstracta, de la organización percibida en el plano superficial, como por ejemplo, "continuo" para el polluelo, "discontinuo" para el adulto. Algunos textos de una misma cultura pueden coincidir en este plano profundo sin necesariamente estar contruidos con las mismas diferencias a nivel superficial. Igualmente sucede en el plano del contenido: la captación primera que hacemos, de tiempos y lugares (espacios) evocados por un relato, como de los personajes que intervienen y en general, de todo lo que nos recuerda esa organización que realiza nuestra cultura de la realidad en que estamos insertos, corresponden a un nivel superficial. Pero es posible adentrarse en los niveles profundos del contenido para captar esas estructuras más abstractas que, en última instancia, están dando cuenta del por qué de toda la riqueza figurativa de un texto dado.

<sup>9</sup> La connotación es un lenguaje sobre otro lenguaje: son aquellos juicios, sistemas de valores, actitudes, etc., de una cultura dada, de una época o de un individuo, que surgen a partir de un lenguaje ya formado por dos planos, desgajando un nuevo contenido. En lingüística, por ejemplo, —independientemente del significante y significado que se han acoplado para manifestar un determinado sentido— el acento con que se pronuncian las palabras o la manera como se estructura gramaticalmente una frase, incluso el léxico empleado (unas palabras en vez de otras), pueden connotar intenciones del hablante como jocosidad, ironía, etc. Los textos míticos, en particular, conllevan siempre un

plano connotativo —el significante y el significado son el soporte de un nuevo sentido que no está expresado directamente por los sucesos ni ambientes del mito— que hace alusión a valores o principios culturales más abstractos.

<sup>10</sup> La palabra semiótica está aquí equivaliendo a "texto".

<sup>11</sup> La semiótica utiliza el término 'categoría' para designar relaciones, y no a cada uno de los términos finales de esas relaciones (como se usa mas comúnmente): hablará así, "de la categoría del género, por ejemplo, como articulándose en /masculino/femenino/, pero no de la categoría de lo femenino." (Greimas y Courtés 1979: 52). De esta manera, una categoría corresponde, en semiótica, a una estructura elemental de la significación, a la forma más simple en que es posible captar una diferencia: es decir, al interior de una organización donde un término se opone a otro, a través de un rasgo en común que permite la comparación. Hay veces, sin embargo, que no es posible encontrar un término lingüístico que subsuma ambos términos en oposición; de modo que nos vemos obligados a hablar de la categoría de la 'luz' para referimos a los contrarios /sombra/luz/.

<sup>12</sup> Dimos una leve descripción de este nivel más profundo del plano de la expresión en la nota 8.

<sup>13</sup> El ejemplo clásico que ofrece Greimas sobre estos sistemas semi-simbólicos, se refiere al lenguaje gestual. Una categoría sensible como 'vertical vs horizontal' que define el movimiento de la cabeza, acopla, de manera inmediata una categoría del contenido 'negación vs afirmación', al interior de la cultura occidental. Los lenguajes plásticos —independientemente de las figuras representadas— se basan en estos acoplamientos de categorías. Esta característica de los lenguajes plásticos ha sido desarrollada por Floch (1985). En los diferentes trabajos de este autor, recogidos en ese libro, vemos como la posibilidad de distintos tratamientos de las superficies, de las líneas y de los espacios, permite ir creando contrastes visuales que sirven al artista, al publicista, al fotógrafo, para hacer aparecer también diferencias en el nivel del contenido. Una superficie 'modelada' (que evoca relieves), hace de sustento de una unidad semántica de 'naturaleza' mientras una superficie con tratamiento plano hace aparecer una idea de 'cultura' (en su estudio sobre una fotografía de Boubat). Igualmente, formas irregulares vs. formas regulares oponen nuevamente a naturaleza y cultura en una historieta dibujada del humorista B. Rabier.

En un breve análisis de un dibujo del cronista indígena Waman Poma de Ayala, pudimos anotar que no sólo la derecha y la izquierda del espacio representado constituían, a un mismo tiempo, unidades semánticas del contenido. Estas unidades semánticas estaban, igualmente codificadas en el tipo de línea utilizado por el autor: así, líneas rectas reunían, en una misma unidad del contenido, a lo seco, lo alto, lo masculino y lo cotidiano de la escena; en contraste, líneas muy curvas y sinuosas marcaban lo bajo, el agua, lo femenino y lo mítico (Cereceda 1988).

<sup>14</sup> Por 'mundo natural' la semiótica designa al 'universo del sentido común'. La naturaleza no es un referente neutro sino una construcción del sujeto humano. Es decir, el 'mundo' —como las lenguas que hablan los diferentes pueblos— es ya un lenguaje que ha sido categorizado, informado y recortado por la experiencia colectiva, con anterioridad al nacimiento de un individuo, y que se integra a él, progresivamente, por aprendizaje. Cuando hablamos de 'mundo natural' no estamos, pues, hablando de 'referen-

te' sino de esa organización de la realidad que realiza cada cultura.

<sup>15</sup> En las citas a los diferentes autores, respetamos la ortografía aymara o quechua que ellos han transcrito, aunque, luego, al referirnos a los términos utilizados por ellos, transcribimos las palabras respetando el "alfabeto único" adoptado para Perú y Bolivia (1983), con la excepción de los nombres propios de lugares o especies cuya ortografía ya está incorporada al castellano. Así, hemos escrito "alpaca" y no *alpaqa'*, etc. Hay veces que, también –siguiendo un uso generalizado en algunas regiones– nos permitimos la licencia de utilizar una 's' española para pluralizar una palabra aymara, para facilitar la lectura.

<sup>16</sup> En los diferentes diccionarios que hemos consultado, no hemos podido encontrar 'mari' como un lexema aislado, salvo en el diccionario aymara de De Lucca, pero con un sentido que no parece corresponder al del sufijo en *allqamari* y *suwamari*: "Dícese de la bolsa o de las alforjas que usan los médicos herbolarios" (De Lucca 1983: 301). Salvo que esta bolsa esté simbolizando a alguna especie animal. Porque, como sufijo, 'mari' va también en la designación de otras especies zoológicas y no solo en el *allqamari* o *suwamari*, así *jukumari*, el oso, y *sikimari*, una clase de hormigas. Hay, también, una comparsa de danza llamada *mari-mari* según comunicación personal de Francisco Aliaga. Esta danza –que se baila en el santuario de Maicu-Aymaya, en las cercanías de Hilaive– recibe igualmente el nombre de *cawiris*. Podría estar refiriendo a la *qawa* o túnica que vestían antiguamente los hombres (y, en ese caso *qawiris* sería = "los con *qawa*") y eso explicaría su aplicación al aspecto de algunos animales. *Qawa*, en aymara, se utiliza como formando parte del nombre de algunos cerros: *Laram Qhawani* es el nombre ritual del volcán Isluga ("con túnica azul"). Y es justamente integrando el nombre de algunos grandes nevados, que el sufijo 'mari' aparece citado en la crónica de Santacruz Pachacuti. Nos cuenta que el dios Ttonapa (Tunupa) destruyó a los *happiñuños*, a los ídolos y a otras imágenes del demonio "a los serros nibados, donde jamás los hombres llegaban, que son 'lloques' o 'quenamaris'" (el subrayado es nuestro). Y se aclara en una nota que hay varios de esta especie llamados *Huaynaquenamari*, *Papaque(n?)amari*, y *Quenamari* propiamente tal (Santacruz 1968: 293).

<sup>17</sup> A lo largo de este trabajo y siguiendo la terminología propuesta por la semiótica, usamos la palabra 'disjunción' y no 'disyunción', que permite, por una parte, hablar de lo 'disjuncto' y oponer, por otra, claramente una noción de 'disjunción' a una noción de 'conjunción', al interior de la categoría de la "junción".

<sup>18</sup> Ver Cereceda 1978. El cuerpo exige una simetría espejada en un centro o corazón, más la disposición normada de la ubicación del máximo contraste y del tono mediano de los bordes.

<sup>19</sup> Los trabajos de Heather Letchman han sacado a luz la relación que existe entre las técnicas metalúrgicas y la apariencia de los objetos, en los metales andinos. Sus análisis son un ejemplo de las relaciones que habría que estudiar entre la materia prima, la técnica, el diseño y la prenda incluyendo su uso, en la textilería andina.

<sup>20</sup> Estos nombres no parecen una alusión a los nombres del *allqamari* sino la utilización de un nombre muy corriente –*Maria*– para indicar una no diferenciación entre las personas de un

mismo sexo, y una muy leve, entre sexos distintos. Los mitos bíblicos apropiados por los Chuani, relatan que un hombre llamado Juan y una mujer llamada Juaneva, fueron los primeros habitantes, haciendo, así, que también el paraíso cristiano se presente como indefinido.

<sup>21</sup> El término de 'figura' recibe diversas acepciones en semiótica. En este caso (figura del plano de la expresión) se está utilizando el término en el sentido hjelmsleviano de 'no signo'. Es decir, se trata de una organización, en el plano sensible, de diferentes cualidades ópticas, que puede ser una invariante en muchos textos, acoplándose sin embargo, cada vez, con diferentes sentidos (conformando así los signos o un equivalente de ellos), dependiendo del contexto. Las características plásticas de la imagen de *pampa* que analizamos más adelante –de un espacio indeterminado y uniforme– constituyen otro ejemplo de una figura del plano de la expresión que articula contenidos diversos (desde asociativo a generosidad), como veremos.

<sup>22</sup> La ambigüedad podría ser producida por el hecho de que los trozos de textiles arqueológicos que se encuentran a veces en los cementerios de poblaciones anteriores y que los campesinos consideran como *ch'ullpas*, están hechos, por lo general, con vellón de alpaca (nos mostraban estos trozos para confirmar que las alpacas existían ya en la penumbra). Pero pudiera ser también una razón de otra naturaleza: una necesidad de plantear una cierta ambigüedad por sí misma, un dejar margen, en ciertos puntos, a fronteras más fluidas entre ambas concepciones del mundo (el 'ayer' y el 'hoy'), al mismo tiempo que se las define como tajantemente distintas.

<sup>23</sup> Jorge León, "Las plantas alimenticias andinas", *apud* Rostworowski 1969-70.

<sup>24</sup> Como decíamos, las ruinas de pequeños caseríos o cementerios son consideradas como pertenecientes a la época *ch'ullpa*, y de ahí que se les otorgue, a las poblaciones míticas de antes del sol, el dominio de ciertas técnicas. Pero ruinas de mayor envergadura –como ciudadelas o fortalezas, etc.– son atribuidas a los *inka*, y ubicadas ya en una época de luz.

<sup>25</sup> Las diferentes calificaciones a los urus del Titicaca provenientes de diversas fuentes españolas, se encuentran muy bien resumidas en los trabajos de Murra (1975) y de Bouysse-Cassagne (1975).

<sup>26</sup> Ver Cereceda 1978.

<sup>27</sup> En 1978 tuvimos la oportunidad de observar una colección de talegas existentes en el Museo Antropológico y Arqueológico de Lima, clasificadas sólo como "Costa central" y "Costa sur", que presentaban peculiaridades muy interesantes: algunas, repitiendo las normas del *allqa* (frangas contrastantes con algún tipo de mediación) no eran necesariamente simétricas. Otras, en cambio, marcaban un centro y permitían ya –rasgo que se mantiene hasta hoy en Isluga– que las conjunciones llevaran color teñido, a diferencia de las franjas más anchas que son siempre en tonos naturales. En todas era posible reconocer, sin embargo, sea la presencia de lo que hoy constituye el modelo, sea su antecedente.

<sup>28</sup> Los comeneros de la comunidad de Coroma han conservado, por siglos, muchos tejidos de sus antepasados. Dado su valor excepcional, estos textiles atrajeron la atención de comerciantes inescrupulosos que saquearon algunos de los bultos ceremoniales. Hoy, gracias al paciente esfuerzo de Cristina Bu-

bba, por concientizar a la comunidad en la defensa de su patrimonio y de la necesidad de conseguir su retorno, la gran mayoría de estas prendas regresará a su comunidad de origen.

<sup>29</sup> Estas falcónidas representadas en las columnas del portal negro y blanco de Chavín, nos han evocado siempre el diseño de costales y talegas, y no sólo por el corte brusco de las piedras claras y de las oscuras, que se conjuncionan en el umbral. Es el tratamiento del cuerpo de esas aves antropomorfas, donde cada parte parece existir casi independientemente de las otras e incluso precisa de mediaciones (casi siempre cabezas o mandíbulas de felino) para articularse al todo, el que nos recuerda a las bolsas agrícolas: un tema de 'disyunción' y 'conjunción' basado en la 'discreción' de las partes del cuerpo parece estar ya presente allí, integrado, naturalmente, a otras muchas lecturas posibles de estas imágenes.

<sup>30</sup> Un estudio detallado sobre los verbos formados a partir de *hamu* y *unancha*, se encuentra en el artículo de Harrison (1982). *Hamu* y *unancha* son términos comunes al quechua y al aymara. Su análisis, realizado a partir del quechua, llega a desglosar sentidos coincidentes con los que, a partir del aymara, habíamos desarrollado en este trabajo. Una acotación de la autora ilustra bien la relación que hemos ido estableciendo entre el trabajo de los ojos y el trabajo de la mente y confirma nuestro análisis: "El primer verbo en la serie" (en la invocación de Manko Qhapaj trascrita por Santacruz Pachacuti) "es relativo a conocer a través de la percepción de ver... El uso de este verbo en este sentido (como significando entender) se extiende hasta nuestros días" (traducción nuestra).

<sup>31</sup> Bertonio usa diferentes transcripciones para lo que parece ser, siguiendo al aymara actual, una misma raíz: hay veces que escribe 'toque', otras 'toqqe' y, por último, 'toqhue'. Sin embargo, estos cambios ortográficos no son consecuentes con cambios de sentido. Así "Toqhuesitha...; injuriarse...", pero también "Dezirse palabras injuriasas: ...Toqquesitha". Y "Afrentarse de palabra unos a otros: ...Toquesitha". Lo mismo ocurre cuando esta raíz está formando palabras relativas a 'entender'. "Toquerpaatha...; entender:", pero también "Entender con el entendimiento: ...Toquenocatha", etc. De modo que no es posible tomar en cuenta estas diferentes formas de escribir. Para De Lucca, "toke" (que correspondería a *toqe* en el tipo de alfabeto que utilizamos), da origen igualmente a "tokeni: adivino" que a "tokeña: Afrentar, insultar" (De Lucca 1983: 405).

<sup>32</sup> Utilizamos aquí tanto la transcripción del quechua, su organización en versos y la traducción, que realiza en su estudio Szeminski (1987), aunque no hemos podido resistir a la tentación de conservar el término *allqa*, en quechua, tal como lo utiliza el cronista: así hemos transcrito "con nuestros ojos en *allqa*" en vez de "con nuestros ojos blanqueños" (que anota Szeminski), ya que, tal vez, aquí *allqa* está implicando también otras connotaciones que pudieran no ser solo, objetivamente, el color de los ojos.

<sup>33</sup> Reproducido por Ortiz (1973), a partir de la versión recogida por J.M. Arguedas e Izquierdo Ríos ("Mitos, leyendas y cuentos Peruanos"). En este mismo libro es posible encontrar otros relatos que aluden a *allqas* sin mediaciones, que traen consigo desastres o cambios, como las historias del zorro negro y del zorro blanco, o de oposiciones sin colores como el zorro de arriba y el zorro de abajo. Alejandro Ortiz es pionero en el análisis de éstos y otros mitos, sacando a luz los contenidos

ideológicos que subyacen detrás de la fantasía de las imágenes.

<sup>34</sup> Un mapeo exacto de la distribución del diseño en *allqa* así como de otros rasgos del lenguaje textil (aunque, tal vez, no de motivos aislados que pasan de un estilo a otro sin comprometer, a veces, el sentido más profundo del diseño), plantearía interesantes problemas no sólo a los etnólogos (la extensión de una imagen plástica obliga a preguntarse el por qué de su apropiación por otros), sino también a etnohistoriadores y arqueólogos.

<sup>35</sup> Es interesante comparar los significados de *pampa* en aymara con los consignados para este término, pero a partir del quechua, por Platt (1980), cuando analiza el concepto de *yanantin*.

<sup>36</sup> Harris desarrolla esta pérdida de la identidad que ocurre, en su ejemplo, durante el carnaval. En esta ocasión, hombres y mujeres se ponen todo su ropaje y lo que ya no pueden vestir, cuelga de sus espaldas en forma de bultos. Según la autora, "...el efecto es reducir a los individuos prácticamente al anonimato bajo el peso de la ropa. Disfráz aún más completo para los que usan *cintapulla*, casco de cuero de vaca (llamado montera)... enteramente cubierto de cintas de brillantes colores, que cuelgan casi hasta el suelo. Es difícil identificar al portador y hasta las distinciones sexuales se vuelven imprecisas" (1983: 143).

<sup>37</sup> El otro rasgo excepcional que distingue a estos *unkus* es el cambio de los colores de la urdimbre, a nivel de los hombros, de modo que, extendiendo la prenda, antes de su costura a los costados, se vería seccionada en dos mitades longitudinales que invierten el tono de las bandas del *allqa* justo en este eje central.

<sup>38</sup> Agradecemos la gentileza de Cristina Bubba, al permitirnos incluir esta fotografía en el presente trabajo.

## REFERENCIAS

- BETANZOS, J. DE  
1987 [1551] *Suma y narración de los Incas*, Eds. Atlas, Madrid.
- BERTONIO, L.  
1984 [1612] *Vocabulario de la lengua aymara*, CERES, Cochabamba.
- BOUYSSÉ-CASSAGNE, TH.  
1975 "Pertenencia étnica, status económico y lenguas en Charcas a fines del siglo XVI". *Tasa de la Visita General de Francisco de Toledo*, Cock, N.D. (ed.), pp. 312-328, Universidad de San Marcos, Lima.
- CASAVARDE, J.  
1970 "El mundo sobrenatural en una comunidad". *Allpanchis* 2:121-243, Cusco.
- CERECEDA, V.  
1978 "Les talegas d'Isluga. Sémiologie des tissus andins". *Annales. E.S.C.* 33 (5-6):1017-1035, Paris.  
1988 "Aproximaciones a una estética andina: de la belleza al *tinku*". *Raíces de América, el mundo aymara*, Albó, X. (comp.), pp. 283-355, Alianza Editorial, Madrid.
- CIEZA DE LEÓN, P.  
1924 [1550] *La Crónica General del Perú*, Colección de H. Urteaga, Lima.

- COBO, B.  
1964 [1653] *Historia del Nuevo Mundo*. Biblioteca de Autores Españoles, vols. 91-92, t.I. Eds. Atlas, Madrid.
- DE LUCCA, M.  
1983 *Diccionario aymara-castellano, castellano-aymara*, Comisión de Alfabetización y Literatura en Aymara, La Paz.
- FLOCH, J. M.  
1985 *Petites mythologies de l'oeil et del'esprit. Pour une sémiotique plastique*, Ed. Hadès -Benjamins, Paris-Amsterdam.  
Ms. "Quelques positions pour une sémiotique visuelle". Paris.
- GREIMAS, A. J.  
1976 *Maupassant. La Sémiotique du texte*, Editions du Seuil, Paris.
- GREIMAS, A. J. y J. COURTÉS  
1979-1986 *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette Université, 2 vols., Paris.
- GREIMAS, A. J. ET AL.  
1972 *Essais de sémiotique poétique*, Larousse, Paris.
- HARRIS, O.  
1983 "Los muertos y los diablos entre los Laymi de Bolivia". *Chungará* 11:135-152, Arica.
- HARRISON, R.  
1982 "Modes of discourse: The "Relación de antigüedades deste reyno del Pirú" by Joan Santacruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua". *From Oral to Written Expression: Native Andean Chronicles of the Early Colonial Period*, Foreign and Comparative Studies, Latin American Series 4, Syracuse University, New York.
- HORKHEIMER, H.  
1973 *Alimentación y obtención de alimentos en el Perú prehispánico*, Universidad Mayor de San Marcos, Lima.
- LIRA, J.  
s/f *Breve Diccionario Kechwa Español*, Cuzco.
- MARYKNOLL, PADRES DE  
1978 *Diccionario aymara-castellano, castellano-aymara*, Instituto de Idiomas Padres de Maryknoll, Cochabamba.
- MATIENZO, J. DE  
1967 [1567] *Gobierno del Perú*, Travaux de l'Institut Français d'Etudes Andines, t. XI, Paris-Lima.
- MOLINA, C. DE  
1943 [1575] *Ritos y fábulas de los Incas*, F. Loayza (ed.), Lima.
- MURRA, J. V.  
1975 "Un reino aymara en 1567". *Formaciones económicas y políticas del mundo andino*, pp. 193-223, Instituto de Estudios Peruanos, Lima.
- ORTIZ, R. A.  
1973 *De Adaneva a Inkarrí*, Retablo de Papel, Lima.
- PLATT, T.  
1980 "Espejos y Maíz. El concepto de Yanantin entre los Macha de Bolivia". *Parentesco y matrimonio en los Andes*, Mayer, E. y R. Bolton (eds.), pp. 139-182, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.
- RAMOS GAVILÁN, A.  
1976 [1621] *Historia de Nuestra Señora de Copacabana*, Academia Boliviana de la Historia, La Paz.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA  
1956 *Diccionario de la lengua española*, Madrid.
- RICARDO, A.  
1951 [1586] *(Anónimo) Vocabulario y phrasis en la lengua general de los indios del Perú llamada Quichua y en la lengua española...*, Universidad Mayor de San Marcos, Lima.
- ROSS, E.  
1979 *Diccionario. Aymara-castellano, castellano-aymara*, CALA, La Paz.
- ROSTWOROWSKI, M.  
1969-70 "Los Ayarmacá". *Revista del Museo Nacional* t. XXXVI: 58-101, Lima.
- SANTACRUZ PACHACUTI YAMQUI SALCAMAYGUA, J.  
1968 [1616] "Antigüedades deste reyno del Perú". *Biblioteca de Autores Españoles*, t. CCIX:279-319, Madrid.
- SZEMINSKI, J.  
1987 *Un kuraca, un dios y una historia: ("Relación de antigüedades de este reyno del Pirú" de don Juan Santacruz Pachacuti Yamqui Salca Mayhua)*, Universidad de Buenos Aires/MLAL. Jujuy.
- ÚLLOA, L.  
1985 "Vestimentas y adornos prehispánicos en Arica". *Arica. Diez mil años*, pp. 15-23, Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.
- VELLARD, J.  
1949 "Contribution a l'étude des Indiens Uru ou Kot'suñs". *Travaux de l'Institut Français d'Etudes Andines* t. I., Paris-Lima.  
1954 *Dieux et Parias des Andes*, Editions Emile-Paul, Paris.

## XIPE TOTEC: RESTAURACION Y PUESTA EN VALOR DE UNA ESCULTURA TOLTECA

*Luis Solar L.; María Elena Sagredo W. y María Victoria Carvajal C.*

### FICHA TECNICA

Descripción: Pieza escultórica que representa a un hombre con piel de mono. Correspondería al Dios de la Primavera o *Xipe Totec* (Soustelle 1966: 173, lams. 197 y 198 Lothrop 1964: 69; Alcina 1978: 390, fig. 307). Cultura: Tolteca, ca. 1100 d. C. (Soustelle 1966: 22, fig. 12)

Número de catálogo: 0663 M.Ch.A.P.

Dimensiones: alto 109 cm

diámetro máximo 48 cm

peso 24,036 kg

### ANTECEDENTES

Esta pieza forma parte de la colección que dió origen al Museo Chileno de Arte Precolombino. Al momento de ser adquirida, una de sus manos izquierdas estaba desprendida (fig. 1), siendo restaurada en octubre de 1980, antes de ingresar al Museo.

Esta figura formó parte de la exhibición permanente del Museo hasta el 3 de marzo de 1985, fecha en la que se desprendió de su soporte, a consecuencia de un terremoto, fracturándose en múltiples fragmentos, 135 de los cuales pudieron ser registrados y fichados (fig. 2).

Del análisis de fotos del *Xipe Totec* tomadas con anterioridad a su fracturación en la sala de exhibición, nos planteamos algunas posibles hipótesis acerca de las causas que habrían determinado su caída.

El montaje era poco adecuado al tamaño y peso de la figura, ya que el soporte sólo lo afirmaba de los pies, dejando un gran porcentaje del cuerpo sin puntos de apoyo. Hay que agregar que la escultura no estaba dentro de una vitrina, sino sobre un pedestal y contaba con una barrera metálica para su protección (figs. 3 y 4).

El gran daño que sufrió la pieza en el pecho se debió, al parecer a que, al caer, esa zona se habría estrellado contra la barrera de protección mencionada.



Figura 1. Xipe Totec antes de pertenecer a la colección del museo.



Figura 2. Daño que sufrió la escultura a causa del terremoto.



Figura 3. Soporte de la escultura antes de la caída.



Figura 4. Lugar de exhibición en el museo.

## METODOLOGIA DE TRABAJO

Antes de iniciar la restauración elaboramos un preinforme técnico, y en base a un diagnóstico se sugirió un posible tratamiento a seguir. Se planificó una metodología de trabajo de acuerdo al estado de la pieza y se estudiaron los posibles materiales a utilizar.

Los pasos metodológicos para la restauración de esta pieza, fueron los siguientes:

- 1) Etapa de reintegración provisoria:
  - confección de ficha de identificación y diagnóstico
  - identificación de zonas con mayor daño
  - identificación de zonas con porcentajes de fragmentos ausentes
- 2) Etapa de limpieza:
  - limpieza de fragmentos
  - determinación de zonas con restauraciones anteriores y materiales involucrados en ellas
  - eliminación del exceso de material incorporado en restauraciones anteriores
  - extracción de muestras para análisis
- 3) Etapa de reintegración final:
  - unión de fragmentos
  - reintegración de fragmentos faltantes
  - mapeo de los distintos tipos de restauración
  - integración del color
- 4) Montaje

### Reintegración provisoria

Se confeccionó una ficha de identificación (fig. 5) para el registro de los fragmentos, determinar su peso, el porcentaje de restauraciones anteriores en cada uno de ellos y los tipos y técnicas de esas restauraciones, entre otros antecedentes.

Una vez terminado el fichaje, se procedió a armar provisoriamente la pieza, por partes, considerando tres zonas de trabajo: cabeza, tronco y extremidades.

Primeramente se armó la cabeza, uniendo sus fragmentos sólo con cinta adhesiva, sin aplicar pegamento, con la finalidad de ubicar la posición de éstos y poderlos fotografiar.

A continuación, se repitió este procedimiento con el tronco, que fue rellenado con una estructura interior de espuma plástica para, al armarlo, lograr darle cierta consistencia y duración. Esto permitió, igualmente, su traslado y fotografía (fig. 6).

El tercer paso consistió en la unión de la cabeza y extremidades con el tronco, tratando de lograr la ubicación exacta.

Una vez armada la escultura en su totalidad –en forma provisoria– y estando prácticamente todos los fragmentos ubicados, identificadas las zonas con mayor daño y con fragmentos ausentes, se hizo un nuevo registro fotográfico, pasando luego a la siguiente etapa.

### Limpieza

Aparte de servir al objetivo primario de limpiar los fragmentos, esta etapa permitió identificar evidencias de varias restauraciones anteriores.

Un primer paso, fue identificar las restauraciones, los lugares y los materiales ocupados. Así, se encontraron diferentes materiales de las restauraciones anteriores: metal, adhesivo rígido (goma laca), malla metálica, yeso con pigmento, yeso con arcilla y resina.

FICHA DE REGISTRO

Pieza: 41E.7176..... N° 099).....M.D.H.A.F.  
 Fragmento N° 003..... Material: Cerámica

DIMENSIONES:  
 LARGO : 65 cm.  
 ANCHO : 32 cm.  
 ESPESOR : 1,3 cm.

% INTERVENCIÓN ANTERIOR : 30 % Aprox.  
 % CERÁMICA ORIGINAL : 70 % Aprox.

PESO : 9.000 gms.....

ELEMENTOS UTILIZADOS EN INTERVENCIÓN ANTERIOR : MALLA METÁLICA, VED. BLANCO Y  
 ROSADO, FASANTES DE BACACÉ, PIGMENTOS AL AGUA, ADHESIVO COMO LACA Y EPOXY.

SOLIDEZ ESTRUCTURAL : FRÁGIL : .....  
 REGULAR : .....  
 BUENO : 8

OTRO : POSEE MUÑAS TRIZADAS SIN SEPARACIÓN DE ZONAS, ESTA COMPUESTO  
 POR 10 FRAGMENTOS APLICADAMENTE

OBSERVACIONES : ES EL FRAGMENTO MAYOR, CORRESPONDE A LAS CADERAS Y EXTREMIDADES  
 INFERIORES, ESTA PARTIDO AL CENTRO EN FORMA HORIZONTAL

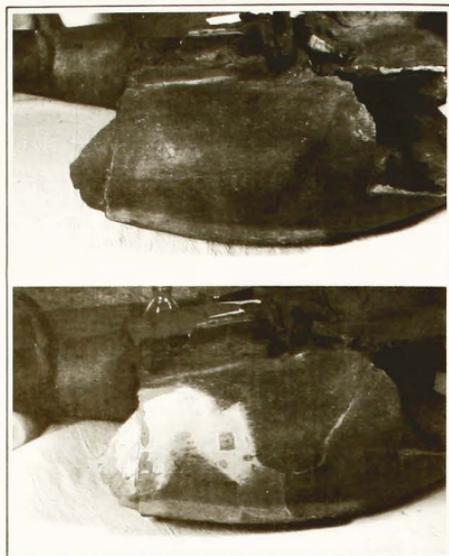


Figura 5. Ficha de registro.

Figuras 7 y 8. Zona de restauración anterior, antes y después de la limpieza.



Figura 6. Fragmentos que forman el tórax, unidos con cinta adhesiva y una estructura interna de soporte.



Figura 9. Adhesivo de la anterior restauración.

La gran cantidad de material usado en estas restauraciones fue otro factor que influyó en la caída de la escultura, al descompensarla, provocando una mayor oscilación.

Desde un punto de vista estético, los aspectos exteriores de estas restauraciones eran excelentes, ya que estaban muy bien disimuladas en el colorido y la aplicación del material, primando ésto por sobre la conservación de la pieza (figs. 7 y 8).

La utilización de un adhesivo rígido provocó que la cerámica, al caer, se fragmentara en los lugares

cercanos a cada unión, aumentándose así el daño en la pieza. Adicionalmente, el uso de este adhesivo destruyó toda posibilidad de evidencias que permitieran la realización posterior de análisis por termoluminiscencia, en razón de las altas temperaturas que implica la aplicación del adherente (fig. 9).

La utilización de pasantes metálicos en las uniones de los fragmentos también fue un factor adicional de aumento del deterioro de esta pieza, pues, para su instalación, los restauradores anteriores perforaron ambos bordes de contacto de cada fragmento. Estos pasantes, por su estructura rígida, rompieron las paredes entre las cuales estaban adheridos, al momento de caer la pieza (fig. 10).

La limpieza dejó a la vista las restauraciones previas a que había sido sometida cada sección e hizo posible distinguir cada una de ellas en términos de su grado de fidelidad al original. Estas zonas quedaron señaladas en un mapa o esquema de la pieza, que se confeccionó con posterioridad, diferenciándose gráficamente cada una de ellas por diferencias de colores.

Los materiales encontrados en las restauraciones anteriores fueron los siguientes:

a) yeso con pigmento rojo, pasantes de bronce y malla metálica inoxidable de 2 mm de apertura. Esta restauración incluía la utilización de una malla metálica, como retenedor interior, que fue sobrepasada (fig. 11) por la gran cantidad de yeso utilizado en cada reintegración (fig. 12), creando interiormente un gran peso adicional en la pieza y aumentando su inestabilidad.

b) yeso con arcilla y resina

c) yeso con pigmento claro

Además de las evidencias de restauraciones anteriores, la limpieza fue entregando aspectos desconocidos de la pieza, que no eran evidentes antes de su tratamiento.

Uno de ellos es la marcada diferencia entre los dos tipos de piel que tiene esta representación escultórica: la del personaje, que es de un tono rojizo, y la piel de mono que lo viste, que es de un tono más ocre.

Pudimos también detectar en los brazos —cubiertos con la piel de mono—, unas líneas verticales incisas, realizadas antes de la cocción de la escultura, que le dan una textura acorde con la representación de ese tipo de piel (figs. 13 y 14). Estas incisiones no se observaban con anterioridad, ya que la pieza había sido cubierta con cera, aparentemente para lograr una mejor presentación en alguna de las restauraciones anteriores. Esta cera fue atrayendo el polvo y la suciedad del ambiente, lo que formó, con el paso del tiempo, una capa que recubrió la pieza haciendo poco visibles estos matices y detalles.

A medida que avanzaba el tratamiento, fue necesario ir extrayendo muestras de cada zona que ofreciera dudas de autenticidad. Estas muestras fueron luego analizadas por el Departamento de Ciencias Metalúrgicas de la Universidad de Santiago de Chile, por el sistema de Difracción de Rayos X. La valiosa información entregada por estos análisis nos llevó a determinar que había zonas de reintegración realizadas en yeso y que en otros casos las muestras correspondían a fragmentos originales.

Una de estas situaciones corresponde al pie izquierdo, que considerábamos de dudosa filiación por la notoria diferencia física de éste con el pie derecho (figs. 15 y 16). Sin embargo, los análisis demostraron que correspondía a la pieza original, abriendo interesantes preguntas acerca del proceso de elaboración de ésta.

Por el contrario, el brazo izquierdo, que no presentaba diferencias aparentes, fue considerado no auténtico, puesto que los análisis indicaron que era de yeso y pigmentos.

La posición de este brazo, por otra parte, también resultó dudosa, pues no había ninguna evidencia de que se apoyara directamente sobre la pierna del lado izquierdo de la figura, como lo hacía el brazo derecho con su pierna correspondiente (figs. 17 y 18).

Sobre la base de estas observaciones y de los análisis obtenidos, decidimos no incluirlo en la pieza restaurada (fig. 19), ya que carecíamos de elementos de juicio suficientes para determinar su morfología y posición originales, puesto que la restauración anterior simplemente copiaba la forma y posición del brazo derecho.

La etapa de limpieza de cada fragmento fue la más larga, por su complejidad y constante descubrimiento de elementos nuevos en la cerámica, lo que nos motivó a detenernos en cada aspecto encontrado y analizarlo, ya que todo resultaba ser evidencia importantísima, permitiéndonos acumular la mayor información posible acerca del origen de la pieza y su manufactura.



Figura 10. Pasantes metálicos incrustados en la cerámica.



Figura 11. Malla metálica utilizada para retención de materiales de restauración.



Figura 12. Los materiales de restauración (yeso), sobrepasan la malla de retención.

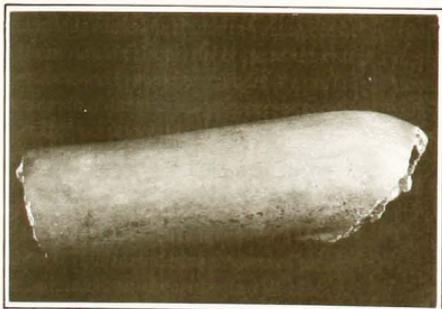
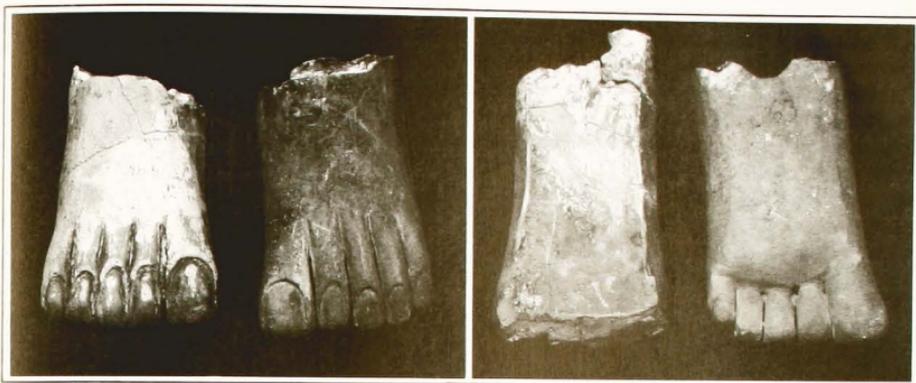


Figura 13. Brazo derecho.



Figura 14. Detalle del brazo derecho con incisión en su superficie.



Figuras 15 y 16. Ambos pies de la escultura: a) Empeine, b) Plantas.

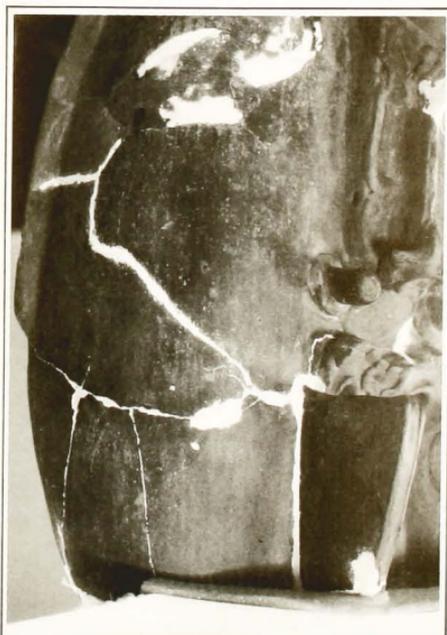


Figura 17. Cadera derecha: no hay evidencia de la ubicación de la mano.

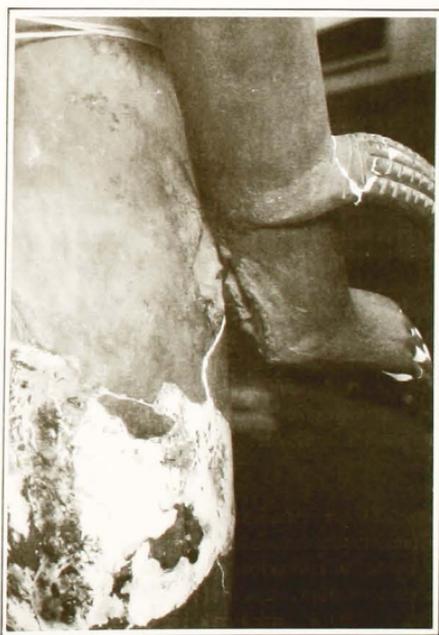


Figura 18. Cadera izquierda: hay evidencia de la ubicación de la mano izquierda apoyada en la cadera.

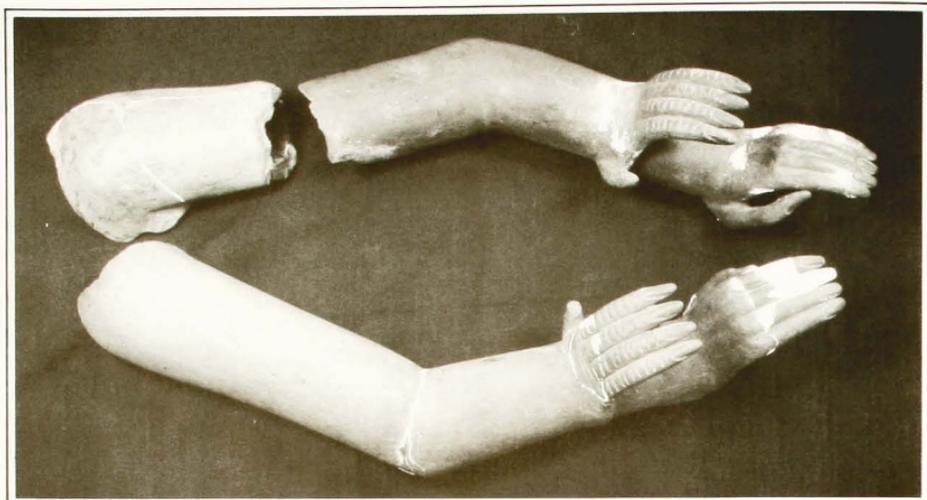


Figura 19. Se ve claramente como el brazo izquierdo (arriba) es réplica del brazo derecho.



Figura 20. Las zonas de faltantes de la cabeza son rellenadas con yeso.

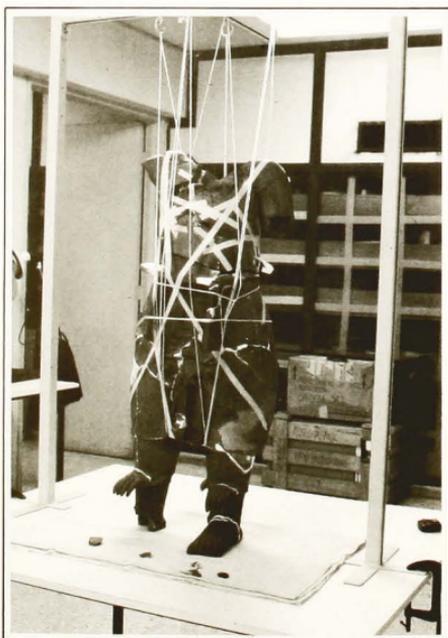


Figura 21. Utilización de una estructura metálica para levantar la figura.



Figura 22. Daño sufrido en el tórax.



Figura 23. Reintegración de faltantes en mano derecha.

## Reintegración final

De modo general, podemos señalar que en cada zona de trabajo procuramos: a) lograr un calce exacto; b) integrar la mayor cantidad de pequeños fragmentos, y c) reintegrar, en yeso, los pedazos faltantes.

Para ello, se pulió prolijamente las zonas de reintegración en yeso, de acuerdo al nivel que nos indicaban los fragmentos originales. Posteriormente, se aplicó una delgada capa de barniz protegiendo el yeso para proceder, finalmente, a integrar el color.

La cabeza presentaba el primer desafío por el gran daño existente en su interior. Una vez unidas sus partes, se reintegraron las faltantes (fig. 20).

En el transcurso de esta etapa, constatamos que existía una notable diferencia de grosor entre las piernas de la figura y la pared del faldón al cual éstas van adheridas, lo que explicaría también la facilidad de su desprendimiento. Por esta razón, una vez unidas, se aplicó consolidante reforzándolas interiormente con yeso. El pie derecho, muy erosionado, fue desprendido para poder consolidarlo y unirlo nuevamente.

El adorno de la cintura se redujo a sus proporciones originales, recuperando la superficie inicial, oculta por anteriores restauraciones.

Para poner verticalmente la figura, se consolidó internamente la cintura, cadera y piernas de la escultura, manteniéndola en esta posición gracias a una estructura especialmente diseñada al efecto, consistente en un soporte metálico y cuerdas (fig. 21). Luego, se procedió a unir cada fragmento de la parte superior del tronco. Esta era la parte más dañada y poseía un tipo de pasta más delgada que en otras zonas; tenía una amplia área con restauraciones anteriores y debía soportar el peso de la cabeza (fig. 22).

Se incluyeron todos los fragmentos posibles, integrando los faltantes y efectuando un primer reforzamiento interno de las uniones con yeso. El proceso de integración se continuó directamente sobre la cintura del *Xipe Totec* para que el calce fuese perfecto, y no ejerciera ningún tipo de tensión o presión inadecuadas.

El segundo reforzamiento interno, realizado a través de las cavidades correspondientes a la unión de ambos brazos, requirió desmontar previamente a la figura de su soporte. El tronco, cuello y espalda fueron incluidos en este proceso. Más tarde, nuevamente en su soporte, se integró a la figura el brazo derecho y la parte original del izquierdo.

La mano del brazo derecho había perdido un dedo y parte de otro, los que fueron reconstituidos en plasticina, sacando un molde y, a éste, un positivo en yeso, para su integración definitiva (fig. 23).



Figura 24. Esquema con la ubicación de restauraciones anteriores. Visión frontal.

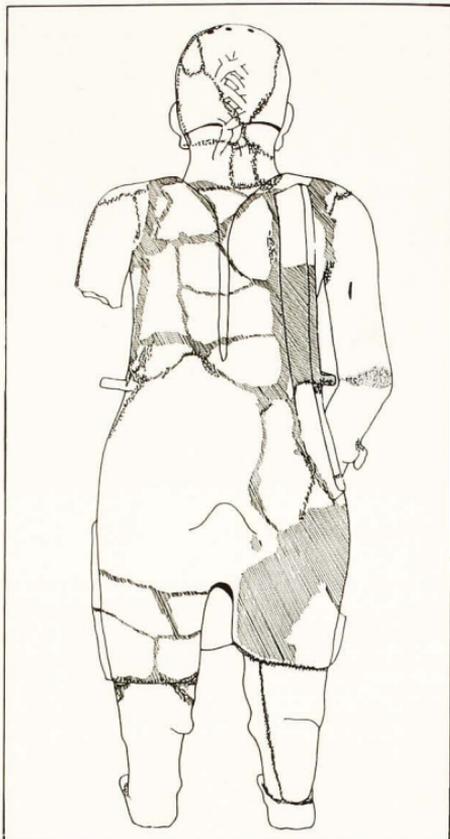


Figura 25. Esquema con la ubicación de restauraciones anteriores. Visión posterior.

Posteriormente, marcamos las restauraciones anteriores, diferenciándolas respectivamente con colores distintos, para dejar un registro de ellas. Después de fotografiado este "mapa", procedimos a eliminar los colores (figs. 24 y 25).

### *Integración del color*

Por su reversibilidad, decidimos utilizar pintura acrílica, a pesar de su brillo. Se aplicó a todas las partes restauradas una base ocre. La gran gama de matices que posee la cerámica, favorece el retoque, pero a su vez, exigió buscar en cada área las tonalidades básicas. Se utilizó el pincel muy seco, sin deslizarlo, sino presionando suave y rápidamente sobre la superficie, consiguiendo de esta manera una textura áspera que evitó en gran medida el brillo y dejando una leve diferencia tonal que permite –a una distancia prudente– percibir las zonas restauradas (fig. 26).



Figura 26. Una vez finalizada la restauración.

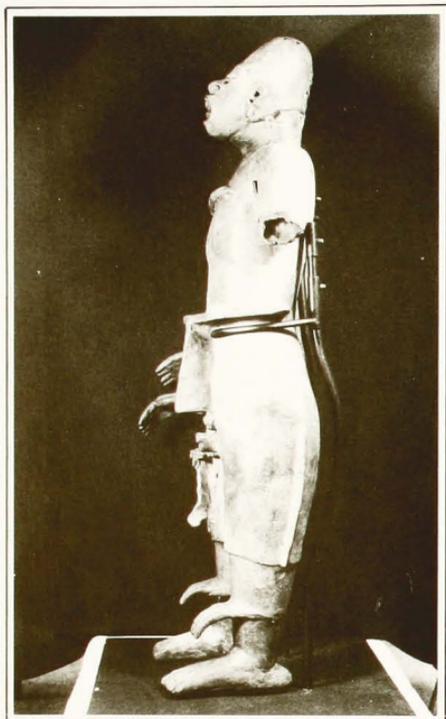


Figura 27. Vista lateral.



Figura 28. Vista posterior.

## Montaje

El montaje se proyectó tomando en cuenta dos aspectos importantes: seguridad y presentación.

Especial importancia, para efectos de la seguridad, se le dió al volúmen de la pieza, en virtud de su poca estabilidad, lo que determinó que su nuevo soporte tuviese la mayor cantidad de puntos de apoyo posibles.

Se tomaron tres puntos de apoyo: bajo cada brazo y la cintura, uniéndolos a dos barras verticales posteriores, adheridas a una plancha de fierro de 6 mm, que descansa en la base del pedestal. Esta plancha fue cubierta con una goma antideslizante para retener el posible desplazamiento de la pieza en su base.

Técnicamente, estos puntos de apoyo son de dos tipos: a) los apoyos de cada brazo, que son por ensamble, lo que permite desarmarlos para retirar la pieza. Son de corredera, facilitando su ajuste; b) el apoyo en la cintura, que es fijo y proporciona una mayor rigidez al soporte total.

Toda la estructura está pintada con una pintura acrílica para evitar reacciones futuras del material con los posibles cambios de ambiente y los puntos de contacto de la pieza con el metal están recubiertos con una tela autoadhesiva sintética.

En relación a lo estético, el soporte fue diseñado para realzar la figura, sin que constituya un obstáculo para su observación, utilizándose un mínimo de material posible y un color acorde con la presentación general de las piezas en el Museo (figs. 27 y 28).

Santiago, mayo de 1990

## MATERIALES UTILIZADOS EN LA RESTAURACION

Paraloid B 72  
Uhu  
Yeso blanco nieve  
Plasticina neutra  
Alcohol E  
Acetona 95%  
Pigmentos acrílicos (Artel)  
Retardador de secado (Artel)  
Medium Acrílico mate (Rowney)  
Agua destilada  
Cinta adhesiva  
Lijas extra finas (flex-I-Grit)  
Jelgrate (Alginato, material para impresiones)  
Espuma plástica

## REFERENCIAS

- ALCINA, F. J.  
1978 *L'Art Précolombien*, Editions d'Art Lucien Mazenod, Paris.
- LOTHROP, S. K.  
1964 *Los tesoros de la América antigua: artes de las civilizaciones precolombinas desde México al Perú*, Skira, Suiza.
- SOUSTELLE, J.  
1966 *L'Art du Mexique ancien*, Arthaud, Paris.



## COLABORADORES

*Elizabeth Hill Boone*, Dumbarton Oaks Research Library and Collections,  
1703 32nd St. NW, Washington D.C. 20007, ESTADOS UNIDOS.

*Francisco Gallardo Ibáñez*, Museo Chileno de Arte Precolombino,  
Casilla 3687, Santiago, CHILE.

*Victoria Castro Rojas*, Departamento de Antropología, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile, Diagonal Paraguay 265, Torre 15, Santiago, CHILE.

*Pablo Miranda Bown*, Museo Chileno de Arte Precolombino,  
Casilla 3687, Santiago, CHILE.

*Verónica Cereceda Bianchi*, ASUR-Antropólogos del Surandino,  
Casilla 662, Sucre, BOLIVIA.

*Luis Solar Labra*, Museo Chileno de Arte Precolombino,  
Casilla 3687, Santiago, CHILE.

*María Elena Sagredo Wildner*, Museo Chileno de Arte Precolombino,  
Casilla 3687, Santiago, CHILE.

*María Victoria Carvajal Campusano*, Museo Chileno de Arte Precolombino,  
Casilla 3687, Santiago, CHILE.

Este número del  
Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino  
se terminó de imprimir  
en el mes de diciembre de 1990  
en los talleres de Edimpres Ltda.  
El Aromo 4815, Cerrillos,  
Santiago de Chile

## PUBLICACIONES DEL MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO

### OBRAS DE DIVULGACION

#### Catálogos de Exposiciones (28,5 x 25,0 cm)

*Museo Chileno de Arte Precolombino*, coedición con el Banco O'Higgins, 86 págs., 3ª edición, 1988.

*Plateria Araucana*, coedición con el Banco O'Higgins, 86 págs., 2ª edición, 1985.

*Tesoros de San Pedro de Atacama*, coedición con el Banco O'Higgins, 90 págs., 2ª edición, 1988.

*Arica, diez mil años*, coedición con el Banco O'Higgins, 86 págs., 1985 (agotado).

*Diaguitas, pueblos del Norte Verde*, coedición con el Banco O'Higgins, 98 págs., 1986.

*Hombres del Sur*, coedición con el Banco O'Higgins, 102 págs., 1987.

*Obras Maestras*, coedición con el Banco O'Higgins, 102 págs., 1988.

*Arte Mayor de los Andes*, coedición con el Banco O'Higgins, 104 págs., 1989.

*Artífices del Barro*, coedición con el Banco O'Higgins, 98 págs., 1990.

#### Folleto de Exposiciones (26,5 x 18,5 cm)

*La música en el arte precolombino*, 32 págs., 1982.

*El arte rupestre en Chile*, 32 págs., 1983 (agotado).

*Trajes y joyas del antiguo Perú*, 60 págs., 1984.

*Tesoros de San Pedro de Atacama*, 32 págs., 1984.

*¡Mapuchel!*, 40 págs., 1985 (agotado).

*Arica, diez mil años*, 48 págs., 1985.

*Diaguitas, pueblos del Norte Verde*, 40 págs., 1986.

*Hombres del Sur: aonikenk, selk'nam, yámana, kaweshkar*, 48 págs., 1987.

*Artes y joyas del antiguo Ecuador*, 32 págs., 1988 (agotado).

*Taino, los descubridores de Colón*, 48 págs., 1988.

*Moche, señores de la muerte*, 56 págs., 1990.

### OBRAS CIENTIFICAS

*Estudios en arte rupestre*, C. Aldunate, J. Berenguer y V. Castro (Eds.), Primeras Jornadas de Arte y Arqueología, 428 págs., 1985.

*Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, N° 1, 1986 (agotado).

*Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, N° 2, 1987.

*Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, N° 3, 1989.

## CONTENIDO

- 7 PRESENTACION
- ESTUDIOS
- 9 La tradición nativa de la pintura de manuscritos en Mesoamérica  
*Elizabeth Hill Boone*
- 27 Jinetes sagrados en el desierto de Atacama: un estudio de arte rupestre andino  
*Francisco Gallardo I.; Victoria Castro R.; Pablo Miranda B.*
- 57 A partir de los colores de un pájaro...  
*Verónica Cereceda*
- INFORMES
- 105 Xipe Totec: restauración y puesta en valor de una escultura tolteca  
*Luis Solar L.; María Elena Sagredo W.; María Victoria Carvajal C.*
- 119 Colaboradores